Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Научно-исследовательский институт прикладной культурологии

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА ПРИКЛАДНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Научный журнал

ТОМ 1 (3)

Кемерово 2007

УДК 008
ББК 71.4(2)
У91

Печатается по решению Научного совета НИИ прикладной культурологии
при ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный
университет культуры и искусств»

У91 Ученые записки НИИ прикладной культурологии [Текст] / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – Т. 1 (3). – 307 с.

ISBN 978-5-8154-0147-1.

УДК 008
ББК 71.4(2)

ISBN 978-5-8154-0147-1

I. СТАТЬИ
Культурология и краеведение

КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ РЕГИОНАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ

И. Ф. Петров

Являясь обособленной общественной сферой, культура пронизывает все общество, влияя на самую его суть.

Значимость изучения региональной культуры определяется потребностями ее управления, повышения ее роли в устойчивом развитии социальной и политической сфер общества. В нашем случае регион рассматривается как социально-культурное пространство, объединенное историко-культурными, экономическими, географическими и иными особенностями.

Современная российская культурная ситуация находится под влиянием как минимум двух факторов. Один обусловлен социально-политическими, экономическими и культурными изменениями начала девяностых годов. А другой, интеграционный, является общим для всех стран.

Процессы регионализации, затронувшие Россию, стали важным фактором трансформации всех сфер государства. Усиление региональной составляющей в жизни современного российского общества является следствием дезинтеграции государства – в последнее время наблюдалось активное самоопределение регионов. Очень часто оно осуществлялось спонтанно, в контексте борьбы региональных элит. В этом процессе рождалась новая региональная политика с ее позитивными и негативными моментами.

Исчезновение общего культурного пространства, обусловленное развалом Советского Союза, привело к появлению социально-культурных барьеров, к региональному обособлению. И все это происходило на фоне экономического кризиса, что для культуры имело поистине катастрофические последствия. Финансирование культуры с 1991 по 2003 гг. существенно снизилось. Начиная с 2000 г., власть, осознав, наконец, последствия своего «бездействия», начала проводить политику централизации, направленную на укрепление единого социально-культурного пространства, где одну из ключевых ролей играла региональная политика, в которой можно выделить собственно государственную стратегию регионального развития; и собственно политику регионов и политику местного самоуправления. И если с государственной политикой «все ясно»: она вырабатывается на федеральном уровне; ориентирована на общенациональные интересы; направлена, прежде всего, на сохранение единого экономического, социально-культурного, правового и иного пространства; ее сущность заключается в деятельнос-

ти, нацеленной на согласование интересов государства, регионов и местного самоуправления, – то региональная политика, наряду с общими чертами (обусловленными единой концепцией региональной политики) имеет и свои специфические черты, зависящие от уникальности конкретного региона, его особенностей. И хотя проблема региональной, в том числе и культурной, политики не обойдена вниманием ученых – философов, социологов, культурологов, политологов и др., фундаментальных работ, посвященных ее анализу, крайне недостаточно. В данной работе под культурной политикой будем понимать совокупность действий, направленных на достижение культурно-значимых целей. Поэтому сегодня все более насущной становится необходимость в методологическом осмыслении проблем культурной региональной политики. С одной стороны, это дает возможность повышения ее эффективности, а с другой – своевременно решать проблемы этнокультурного характера.

Региональная культура складывается в процессе тесного и постоянного взаимодействия культур различных общностей, проживающих в пределах одной территории, и возникновение этнокультурных проблем, таких как: кризис этнокультурной идентичности; рост этнического самосознания; воскрешение этнических архетипов и символов; возрождение религиозных традиций, обрядов и обычаев, норм права; образование националистических и религиозных движений, организаций; проявление элементов этноцентризма, этнофобии; этнокультурные конфликты и др., которые требуют своего решения.

Таким образом, становится очевидной острая потребность в разработке концептуальных основ планирования развития региональной культуры, поскольку такая разработка позволила бы учесть как многообразные социальные, политические и этнокультурные последствия принимаемых решений, так и выработать стратегию развития номенклатуры специальностей подготовки кадров в различных областях и, прежде всего, в области культуры на долговременную перспективу.

Региональная культура играет важнейшую роль в функционировании и становлении социально-экономической системы региона и является его духовным фундаментом.

Уровень региональной культуры в значительной степени зависит от состояния и характера общей культуры государства. Но в России, где социальные и другие различия достаточно глубоки, можно и нужно говорить о субкультурах – региональных культурах.

Культура, состоящая из субкультур, – это культура, образуемая совокупностью данных автономных образований.

Можно ввести такое понятие, как «территориально-культурная общность». Она определяется как устойчивая пространственно-культурная система, к формированию которой при определенных условиях (прежде всего, развитом региональном самосознании и существовании региональной культуры) приводит развитие местной культурной среды.

Территориальные культурные общности являются активными субъектами деятельности. Они обладают следующими признаками:

- способностью к действию в защиту своих культурных интересов;
- наличием возможностей для осуществления своих целей и преодоления сопротивления других общностей;
- саморегуляцией культурной деятельности и др.

На активность территориальных культурных общностей влияют институциональные факторы: наличие форм прямой демократии в регионах, функционирование различных горизонтальных структур гражданского общества, гражданских инициатив и т. д., а также факторы, относящиеся к разряду субъективных: деятельность территориальных политических элит, социальный состав населения, различие политических культур и т. д. Наличие определенной территориальной системной целостности (региона) и существование носителя культуры (территориальной общности) являются одним из основных условий формирования и развития региональной культуры.

Как видим, региональная культура – явление с большим числом элементов, связей и отношений, что может служить предпосылкой для отнесения ее к сложным системам.

Во-первых, региональная культура представляет собой определенную устойчивую целостность, находящуюся во взаимосвязи с обществом, его духовной жизнью и материальным производством. Своеобразие региональной духовной жизни и материального производства, а также тех связей, которые складываются между элементами внутри самой региональной культуры, обусловливает специфический характер ее развития, обладающий известной самостоятельностью в отношении материального производства.

Во-вторых, как динамическая система, региональная культура имеет целевой характер, отвечающий ее внутренней потребности в самосохранении, устойчивости и развитии.

В-третьих, она обладает определенной структурной организацией. А это значит, что региональную культуру можно рассматривать как систему, представляющую собой совокупность взаимосвязанных подсистем, каждая из которых, в свою очередь, состоит из ряда элементов. Известно, что связи подсистем и их элементов могут быть различного типа: генетические, функциональные, информационные, семиотические и др. При анализе каждого из типов связей структура региональной культуры может рассматриваться в соответствующем аспекте – историко-генетическом, информационном и т. д.

В-четвертых, функционирование и развитие региональной культуры связано с определенными способами ее регулирования и саморегулирования и означает, что она обладает соответствующей формой управления, наличие которой также характеризует ее как целостную систему.

Перечисленные системообразующие признаки позволяют рассматривать региональную культуру как целостную сложносоставную систему.

Исходными подсистемами в региональной культуре являются:

- духовные потребности;
- духовное производство;
- духовное потребление.

Не нужно говорить, что эти три подсистемы находятся в тесной взаимосвязи и взаимообусловленности. Изменение одной подсистемы влечет

за собой изменение другой. Закономерности взаимозависимости этих трех составляющих региональной культуры, как и культуры вообще изучены достаточно основательно.

В реальной жизни взаимодействие этих подсистем осуществляется в рамках другой подсистемы – социального института региональной культуры, который объединяет в себе те взаимосвязи производства и потребления, которые определяют характер функционирования региональной культуры в обществе.

Отметим некоторые общие вопросы системного подхода к культуре и к региональной культуре в частности. Наиболее значимое требование системного подхода – рассмотрение объекта как целостного множества элементов в совокупности его внутренних и внешних связей и отношений. Отсюда вытекает необходимость:

- определения уровня, на котором ведется исследование, так как иерархичность анализа объекта, характерная для системного подхода, требует очерчивания границ исследуемой системы и ее отношения к системам более высокого (и более низкого) порядка;

- определения методов, которыми следует пользоваться;

- уточнения используемого языка и категориального аппарата описания концептуальных представлений и практики;

- установления системы управления (обычно выделяют три уровня управления – стратегический, тактический и оперативный).

Наиболее существенным требованием, отвечающим специфике познавательной практики системного подхода в социальном анализе, является определение уровня, на котором ведется системное исследование.

В анализе социальных явлений в зависимости от степени их общности могут быть выделены три уровня:

1-й уровень – общесоциологическая теория. Объектом исследования на этом уровне выступает культурная жизнь общества в целом, а региональная культура рассматривается как элемент культурной сферы (наряду с другими элементами – культурной деятельностью, культурными отношениями). При этом используются по преимуществу философские и общетеоретические методы, естественный язык, а полученные знания ориентированы на стратегический уровень управления культурной жизнью.

2-й уровень – специальная социологическая теория. Объектом исследования на этом уровне выступает культура как система, складывающаяся из подсистем составляющих элементов. Как известно, этот уровень социального анализа связан со специальной социологической теорией. Ее еще называют теорией среднего уровня, так как она является необходимым промежуточным звеном, соединяющим знания, получаемые на общесоциологическом уровне, с данными эмпирических исследований той сферы, которая принята в исследовании за самостоятельную систему. Такой теорией, анализирующей социальные связи культуры, и региональной культуры в частности, является социология культуры.

3-й уровень – эмпирические исследования. Здесь за систему принимаются объекты, которые являются элементами более широкой системы

культуры, к примеру, культурное производство, культурные потребности определенных социальных групп, региональная культура.

Рассмотрение различных уровней исследования культуры и переход от одного уровня исследования к другому демонстрирует диалектику системного анализа, показывает методологическую взаимосвязь всех уровней.

Проблемы современной российской культуры обуславливают большую вариантность при проектировании системы региональной культуры, определяющей стратегию и тактику ее развития, включающей городские и районные уровни.

В основе проектирования подобного продукта лежат программно-целевой и системно-целостный подходы.

Программа предполагает определение цели культурной региональной политики, средства ее достижения, ожидаемые результаты. Естественно, что эта часть программы разрабатывается на основе эмпирического материала, фиксирующего региональную социально-культурную ситуацию, включающую культурные потребности населения.

Вторая часть программы должна включать совокупность средств улучшения (изменения) региональной культурной ситуации – концептуальных, ресурсных, организационно-управленческих и др.

И в третьем разделе – разделе реализации программы – оговаривается комплекс мероприятий, направленных на изменение основных компонентов системы региональной культуры, исходя из приоритетных направлений центральной и региональной культурной политики.

Главным критерием эффективности планируемых изменений является обеспечение устойчивого развития всех компонентов системы региональной культуры, увеличение ресурсов культуры при одновременном повышении качества услуг в сфере культуры.

Остановимся более подробно на содержательной части второго раздела, посвященного реформированию системы региональной культуры (для упрощения задачи – на примере районного уровня). Этот раздел может включать: концептуальное обоснование стратегических целей и задач функционирования системы районной культуры, приоритетные направления развития системы культуры, новые подходы к районному культурному процессу, обновление инфраструктуры культуры района, ресурсное обеспечение – научное, материально-техническое, финансово-экономическое, кадровое и др., организационно-управленческое обеспечение, социальные гарантии в области культуры.

Концептуальное обоснование

Стратегическая цель – реформирование системы районной культуры, предполагающее повышение качества предоставляемых услуг, более полное удовлетворение культурных потребностей населения.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач:

- создать районную культурную среду, интегрированную в единое региональное культурное пространство;
- реорганизовать инфраструктуру культуры района, посредством выявления роли и места в этой инфраструктуре учреждений культуры различной

направленности с целью повышения их вклада в районную культурную среду;

- обновить содержание культурного процесса во всех учреждениях культуры с целью создания особой, специфической культурной среды района, направленной на наиболее полное удовлетворение культурных потребностей населения;

- научно обосновать и на практике реализовать механизм, интегрирующий деятельность учреждений культуры района в рамках единого регионального культурного пространства.

Приоритетные направления

Создать соответствующую инфраструктуру культуры района, отвечающую поставленным целям и задачам.

В рамках инфраструктуры района помимо традиционной системы учреждений и организаций культуры рассматривать и совокупность образовательных учреждений (общего образования, профессионального образования, включающих начальное, среднее, высшее и послевузовское), а также средства массовой информации (печать, радио, телевидение, кино).

Провести интеграцию учреждений культуры на основе взаимосвязанной, взаимодополняющей научно-практической деятельности в рамках района.

Создать районные целевые программы в области культуры, рассчитанные на улучшение материально-технической базы учреждений культуры (в том числе строительство, реконструкция и проектирование новых объектов культуры); улучшение материального благосостояния работников сферы культуры; поддержание одаренных детей и подростков (стипендии, премии, гранты); повышение уровня профессионализма работников культуры, через систему подготовки и переподготовки; установление взаимовыгодных контактов с учеными (региональным вузом культуры, НИИ) и др.

Новые подходы

Исходя из приоритетных национальных программ в области культуры, обусловленных современной социокультурной ситуацией, реформируемая районная система культуры призвана способствовать:

- формированию нового менталитета личности, базирующегося на гуманистических ценностях гражданского общества;

- освоению ценностей мировой и отечественной культуры;

- преемственности поколений, основанной на бережном отношении, сохранении и преумножении национальной культуры;

- включению в содержание работы районных учреждений культуры национальных и региональных компонентов, учитывающих этнические особенности и межэтнические отношения;

- развитию творческого потенциала личности и др.

Обновление инфраструктуры культуры района

Мероприятия в данном направлении включают целый комплекс действий:

- компьютеризация учреждений культуры;

- оснащение учреждений культуры современным профессиональным оборудованием и автотранспортом;

- развитие сети дошкольных, школьных и иных клубов и объединений по интересам, с учетом потребностей района;

- обеспечение вариативности культурно-досуговых программ, как условие наиболее полного удовлетворения потребностей населения;

- поддержка инноваций и стимулирование творческой активности участников культурного процесса и др.

Ресурсное обеспечение

Реформирование системы региональной культуры также включает ресурсные обеспечения. В том числе следующие.

1. Финансово-экономическое:

а) совершенствование системы нормативно-правовых актов, регулирующих финансово-хозяйственную деятельность образовательных учреждений:

- внедрение нормативного финансирования (исходя из особенностей района) учреждений культуры на основе и с учетом их типов и видов;

- разработка нормативных документов, обеспечивающих расширение прав по эффективному использованию учреждений культуры с целью наиболее полного удовлетворения потребностей населения;

б) разработка системы мер по финансово-экономическому и правовому регулированию деятельности учреждений культуры:

- реализация мер по наиболее эффективному управлению собственностью в системе культуры;

в) внедрение системы мер по социальной защите участников культурного процесса:

- реализация адресной социальной помощи малообеспеченным работникам культуры;

- оздоровление работников учреждений культуры за счет местных и региональных средств;

- строительство льготного жилья для работников культуры;

- помощь молодым специалистам и др.

2. Материально-техническое:

- прогнозирование изменений материально-технической базы (в плане оптимизации) учреждений культуры района на основе системно-целостного анализа перспектив социально-демографического развития региона и требований современного культурного процесса;

- разработка и реализация программы капитального строительства и капитального ремонта учреждений культуры;

- осуществление системы мер по улучшению условий труда в учреждениях культуры и др.

3. Кадровое:

а) разработка концептуальных основ кадровой политики в области культуры с учетом демографической ситуации и кадровой потребности района:

- углубление работы по профориентации среди посетителей учреждений культуры и участников самодеятельности;

- укрепление связи с региональными учебными заведениями культуры;

- своевременное выявление потребностей в кадрах в учреждениях района;

- привлечение на практику старшекурсников на вакантные места в учреждениях культуры;

б) разработка программы повышения квалификации работников культуры с учетом тенденций развития региональной и районной системы культуры:

- создание районной нормативно-правовой базы, регулирующей переподготовку кадров;

- создание базы данных о работниках культуры, нуждающихся в повышении квалификации;

в) деятельность по повышению творческого потенциала кадров:

- совершенствование системы аттестации работников культуры;

- выявление и всемерная поддержка инновационной деятельности.

4. Научное:

а) научное обоснование результатов в области районной культурной практики:

- выявление и теоретическое осмысление профессионального новаторства работников культуры;

- адаптация нового в отечественной и зарубежной теории с целью его внедрения в практику работы;

б) научно-методическая помощь учреждениям культуры:

- повышение профессионального мастерства через организацию различного рода научно-практических конференций, семинаров, круглых столов и т. п.;

- разработка методических рекомендаций по актуальным вопросам теории и практики работы;

- адресная помощь отдельным учреждениям культуры и работникам.

5. Организационно-управленческое обеспечение.

Осуществление программно-целевого подхода в управлении системой культуры района, включающего:

- изучение ресурсных возможностей и потребностей субъектов районного культурного процесса;

- изучение культурных потребностей населения;

- организацию мониторинга состояния системы культуры и ее возможностей по удовлетворению культурных потребностей населения;

- разработку и реализацию системы мер, направленных на оптимизацию функционирования системы культуры в соответствии с потребностями населения.

Социальные гарантии

Основные направления развития социальных гарантий в системе культуры призваны обеспечить:

- реализацию права граждан на пользование достижениями отечественной и мировой культуры;

- право на отдых, удовлетворение многообразных культурных потребностей населения;

- улучшение условий труда, быта и социальных гарантий работников культуры;

- выделение бюджетных ассигнований на содержание и развитие системы культуры района и др.

И в заключение хотелось бы отметить, что основная функция региональной культуры – воспроизводство культурной жизни региона, обеспечение непрерывности регионального культурного процесса. В целом, следует иметь в виду, что региональная культура выполняет функции, во многом свойственные общенациональной культуре, но воспроизводит культурный опыт определенной территориальной общности. Регионализм в конечном итоге может стать определяющим фактором устойчивого развития России, формирования гражданского общества, реформирования системы управления.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА РЕГИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ПРОГРАММ

А. С. Двуреченская

В 90-е гг. основной формой региональной культурной политики, осуществляемой административно-управленческими органами, становятся региональные программы. «Программа – своеобразный инструмент управления в условиях самостоятельности региона, недостатка средств, понимания ответственности за поддержание сложившихся стандартов культуры и их развитие. Программа включает в себя следующие компоненты: анализ реалий культурной жизни, оценка сил, средств, возможностей ее прогресса, прогнозирование возможных результатов под влиянием управленческих воздействий» [1]. Исследователи А. П. Марков и Г. Н. Бирженюк считают, что структура подобных программ должна включать в себя следующие элементы: 1) общую характеристику территории (в данном случае региона); 2) исторические особенности и культурный потенциал территории; 3) тенденции и проблемы развития культурной жизни; 4) концепцию развития культурной жизни территории; 5) содержание программы; 6) меры по обеспечению реализации программы; 7) этапы реализации [2]. Только продуманный учет всех компонентов программы способен привести к ожидаемому конкретному результату – решению актуальных культурных проблем региона.

Насколько теория совпадает с практикой, можно увидеть из проведенного нами контент-анализа документов департамента культуры Администрации Кемеровской области за временной период с 1991 по 2001 гг. Предметом анализа явились основные положения региональных культурных программ, региональная проблематика в области культуры, цели и приоритеты программ, структура и содержание программных документов.

Для более полного сравнительного анализа сопоставим региональные программы сохранения и развития культуры Кузбасса с подобными же федеральными государственными программами за период 1993–1999 гг. Первая в истории постсоветской России федеральная программа по культуре «Сохранение и развитие культуры и искусства» была рассчитана на три года (1993–1995). Она включала в себя пять подпрограмм:

1. Подпрограмма «Сохранение и развитие культуры», которая была призвана содействовать:

- созданию условий для свободного развития гражданина общества;
- обеспечению преемственности культурных традиций, воспроизводству культурного потенциала Российской Федерации;
- возрождению национальных культур народов и этнических групп России как необходимому условию преодоления социальной напряженности в межнациональных отношениях;
- возрождению и развитию культуры российской провинции.

Данная подпрограмма включала в свою очередь восемь разделов:

• изучение, сохранение и реставрация культурного наследия РФ;

• формирование, реставрация, сохранение и эффективное использование музейных фондов;

• формирование, сохранение и использование библиотечных фондов;

• возрождение и развитие традиционной художественной культуры, поддержка самодеятельного художественного творчества и культурно-досуговой деятельности;

• сохранение и развитие национальных культур народов России, межнационального культурного сотрудничества;

• поддержка молодых дарований в сфере культуры и искусства;

• внедрение новой техники и технологий в сфере культуры;

• содержание и обеспечение деятельности федеральных учреждений культуры и искусств.

2. Подпрограмма «Развитие материально-технической базы культуры в регионах».

3. Подпрограмма «Сохранение и развитие циркового искусства».

4. Подпрограмма «Сохранение и развитие отечественной кинематографии».

5. Подпрограмма «Развитие архивного дела» [3].

Программа развития культуры и искусства Кузбасса за те же годы предусматривала поэтапную реализацию и, что очень важно, *была разработана научным коллективом Кемеровского государственного института культуры* (выделено мною. – *А. Д.*). В данной программе были учтены содержательно и структурно основные компоненты программирования: анализ реалий культурной жизни как обоснование содержательной стороны программы, оценка сил, средств, возможностей ее реализации, указание на ее основные направления с учетом главной цели программы, прогнозирование возможных результатов под влиянием управленческих воздействий в разделе этапной реализации программы [4]. К основным направлениям программы были отнесены:

- поддержка развития профессионального искусства в Кузбассе;

- развитие любительского художественного творчества, народных художественных промыслов и ремесел;

- изучение, охрана и использование памятников истории и культуры;

- развитие музеев и библиотечного дела;

- развитие системы эстетического воспитания и художественного образования;

- проведение научных исследований культуры;

- подготовка кадров и социальная защита.

Основной целью программы являлось создание единой системы, обеспечивающей развитие культуры и искусства в области, защита и облагораживание культурной среды региона, преодоление духовной деградации и развитие системы художественно-эстетического и культурологического образования.

Реализация данной программы проходила в рамках целевой региональной программы Кузбасса «Качество жизни», где она выступала под названием подпрограммы «Духовное возрождение Кузбасса». За 1995 г. были реализованы следующие направления [5]:

- сохранение историко-культурного наследия;

- поддержка и развитие творческих молодежных объединений;

- издание социально значимой литературы;

- развитие профессионального искусства Кузбасса, поддержка творческих союзов;

- проведение всекузбасских фестивалей, конкурсов, смотров;

- выявление, поддержка и развитие юных дарований Кузбасса;

- развитие народного творчества;

- развитие национальных культур и межнациональных отношений, оказание помощи национально-культурным центрам;

- разработка и реализация программ социально-экономического и культурного развития народов Кузбасса;

- этносоциологическое обследование традиционных форм культуры народов Кузбасса.

Вторая федеральная целевая программа «Развитие и сохранение культуры и искусства в Российской Федерации (1997–1999 гг.)» была утверждена в июне 1996 г. В преамбуле данной программы были подведены итоги реализации первой федеральной программы и проанализировано состояние отрасли культуры в 1996 г. Основными долгосрочными целями государственной культурной политики объявлялись:

- формирование идеологических и нравственных основ демократического правового государства;

- создание условий для развития и воспроизводства творческого потенциала общества;

- сохранение культурных традиций народов РФ, создание единого культурного пространства страны.

Формулировки основных задач второй программы практически дословно повторяли содержание аналитической части первой федеральной программы. Кроме этого, были поставлены новые задачи:

- создание благоприятных условий для широкого доступа всех социальных слоев к ценностям отечественной и мировой культуры;

- развитие принципов федерализма в осуществлении государственной политики;

- всемерное содействие развитию как государственных, так и негосударственных организаций культуры, укрепление взаимодействия и сотрудничества органов власти в сфере культуры с различными общественными объединениями деятелей культуры и искусства, творческими союзами, осуществление ими совместных проектов развития и сохранения культуры;

- поддержка высокого престижа российской культуры за рубежом, расширение культурного сотрудничества между народами СНГ.

Данная программа состояла из четырех подпрограмм и исключала раздел по поддержке материально-технической базы учреждений в регионах [6].

На региональном уровне программа планировалась и на 1996 г. Поэтому представлено и проанализировано содержание региональных программ по развитию культуры за период с 1996 по 2001 гг. Сохраняется название подпрограммы – «Духовное возрождение Кузбасса». В региональной программе за 1996 г. не были обозначены цель и задачи. Были сформулированы следующие основные мероприятия:

- сохранение историко-культурного наследия и творческого потенциала Кузбасса;

- развитие народного творчества;
- выявление и поддержка творчески одаренных детей;
- развитие национальных культур и сохранение традиций коренных народов Кузбасса;
- развитие и поддержка библиотечного дела, развитие информационной сети Кузбасса;
- сохранение и развитие отечественной кинематографии, укрепление материально-технической базы киносети;
- сохранение и развитие туристских центров Кузбасса (в рамках федеральной государственной программы);
- издание социально значимой литературы.

Реализация мероприятий прошла в рамках заявленных [7].

Кроме ежегодных региональных программ «Духовное возрождение Кузбасса», департаментом культуры Администрации Кемеровской области была определена общая программа на 1997–2001 гг., в которой были указаны основные цели и приоритеты программы на ближайшие пять лет, идентичные целям и задачам федеральной государственной программы на 1997–1999 гг. Далее подведены итоги реализации программ развития и сохранения культуры и искусства Кузбасса в 1991–1996 гг. [8]. В 1997 г. в рамках региональной подпрограммы «Духовное возрождение Кузбасса» были запланированы и реализованы те же разделы подпрограммы, что и в 1996 г., за исключением раздела «Сохранение и развитие туристских центров Кузбасса» [9]. В раздел «Народное творчество» было добавлен подраздел «Развитие культурно-досуговой деятельности». В запланированной на 1998 г. подпрограмме «Духовное возрождение Кузбасса» так же, как и в предыдущей, не были четко сформулированы цели и задачи. Разделы подпрограммы были идентичны основным разделам подпрограммы на 1997 г., с добавлением следующих разделов: «Поддержка и развитие профессионального художественного творчества», «Развитие системы образования в сфере культуры и искусства», «Безопасность музейных фондов» [10]. Реализация мероприятий подпрограммы на 1998 г. проходила по запланированным разделам. Планирование и выполнение областной программы «Развитие и сохранение культуры Кузбасса» за 1999 г. проходило по идентичным приоритетным направлениям, что и в подпрограмме за 1998 г. Но в отличие от предыдущих региональных программ в данной программе были указаны основные цели и задачи, в основе своей повторяющие во второй раз задачи федеральной целевой программы на 1997–1999 гг. Единственной новой указанной задачей (осуществляемой однако на всем российском уровне) была задача подготовки и проведения мероприятий, посвященных 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина [11].

Девяностые годы в истории и культуре России – кризисные годы, годы реформирования. Это необходимо учитывать, говоря о достоинствах и недостатках программирования в сфере культуры на федеральном и региональном уровнях. Экономический фактор играет в этот период значительную роль. В соответствии с российским законом «Основы законодательства о культуре» от 9 октября

1992 г. расходы на сферу культуры должны учитываться в расчете: из федерального бюджета – не менее 2 %, из местного бюджета – не менее 6 %. Однако даже этот столь малый процент средств, выделяемых на культуру, не соблюдался на протяжении всех девяностых годов. «Бюджетное финансирование культуры за 1992–1997 гг. уменьшилось на 40 % и сокращалось волнообразно: 1992 – 51 %, 1993 – 33 %, 1994 – 36 %, 1995 – 29 %, 1996 – 17 %, 1997 – 16 %» [12]. Другими словами, большую часть затрат брали на себя областной и местный бюджеты, из которых средства выделялись так же нерегулярно и не в полном объеме. Департамент культуры Администрации Кемеровской области, планируя федеральные бюджетные средства, в среднем рассчитывал на 30–40 % возможных средств. Фактическое финансирование за пять лет редко составляло более 20 %, а в 1996 и 1998 гг. составило всего 0,1 %. Только за 1999 г. средний планируемый процент совпал с реальным. Более 80 % средств на региональные программы приходилось из областного и местного бюджетов. Фактические внебюджетные источники также составляли скромный процент в соотношении с областным и местным бюджетами: в среднем за пять лет – около 7,5 %. В зарубежных странах данный процент в сфере культуры составляет значительную цифру, так как там отработаны и активно используются негосударственные источники финансирования культуры и искусства.

Несмотря на тяжелые финансовые условия, российские регионы, так или иначе, осуществляли в рамках нового, демократического общества управление, регулирование и поддержку культуры и искусства на местах. Следует отметить, что государственная культурная политика в содержательном аспекте в девяностые годы имела ряд недостатков. Приведем мнения специалистов. Г. А. Аванесова и О. Н. Астафьева, характеризуя современную культурную политику федерального уровня на начальном этапе реформ (1992–1995 гг.), полагают: «У российского правительства не было сформировано сколько-нибудь отчетливого понимания характера и направленности государственной культурной политики. В целом было стремление сосредоточиться на сохранении культурного наследия и имеющегося культурного потенциала. Об этом свидетельствовало, в частности, видение культурной политики государства в регионах… Достаточно обобщенный перечень государственных задач не содержал, однако, указаний ни на конкретные пути их решения, ни на намерения развивать отечественную культуру российской провинции применительно к современным требованиям» [13]. Другой современный исследователь, говоря о федеральной целевой программе «Развитие и сохранение культуры и искусства Российской Федерации» второй половины девяностых годов, продолжает: «К сожалению, эта впечатляющая программа исходит в основном из ведомственных интересов, не учитывает функционирования в обществе таких социокультурных институтов, как система образования, средства массовой информации, новые культурные учреждения, неформальное культурное творчество. Это тем более достойно сожаления,

что вновь фиксируется незыблемость в финансировании духовной сферы, разобщенность и раздробленность не только средств, но и содержания культурной деятельности» [14].

Государственная культурная политика на федеральном уровне, на наш взгляд, должна быть скорее инвариантна, чем вариативна, так как «у культурной политики государственных властей – свой сектор, свои возможности и задачи» [15]. Российские регионы в рамках начавшегося и продолжающегося процесса регионализации имеют больше свободы и возможностей для подобной вариации, в том числе в культурной сфере. На примере региональных целевых программ Кузбасса в сфере культуры и искусства можно заметить, что идет практически полное копирование содержания федеральной программы. Собственных разделов в данных программах, которые отражали бы специфику индустриального региона в общем и Кузбасса в частности, свидетельствовали о продуманном подходе к решению проблем в культурной жизни региона со стороны административно-управленческих структур, не имеется. Сложно говорить о наличии продуманного подхода, когда цели и задачи региональной программы содержательно повторяют цели и задачи федеральной программы.

Данный недостаток связан не только с отдельно взятым регионом. Проведенный исследователем Н. Н. Курной анализ современных программ развития культуры регионов на примере 8 субъектов РФ показал «их идентичность, и дублирование структуры федеральной программы… Основное содержание программ связано со следующими направлениями: историко-культурное наследие, профессиональное искусство, народное творчество и культурно-досуговая деятельность, техническое и кадровое развитие сети учреждений культуры… В результате вместо комплексной программы получается план мероприятий» [16]. Н. Н. Курная выделяет три типа программ, которые сегодня реализуются в регионах. Первый тип – имитирующие программы, их цель – добиться финансирования. Второй тип – демонстрационные программы, которые удовлетворяют всем требованиям программирования, однако имеют один недостаток – они не отражают реальные возможности и намерения реальных субъектов культурной политики. Третий тип – партисипативные, составленные теми, кто будет их реально осуществлять [17]. Мы полагаем, что кузбасские региональные программы в большей степени сочетают первый и второй типы программ.

К содержательным недостаткам указанных программ следует также отнести: во-первых, ориентир на количественные показатели реализации, во-вторых, несоответствие некоторых заявленных методов реализации с действительностью. В частности, во всех региональных программах за 1996–1999 гг. было заявлено о периодическом информировании общественности административно-управленческими структурами о выполнении программы через средства массовой информации. Анализ региональной прессы за девяностые годы показывает, что данное информирование было нерегулярным и неудовлетворительным по содержанию. Многие

утверждения в газетных статьях об оптимистичном состоянии дел в культурной сфере Кузбасса звучали абсолютно бездоказательно. Например, в газете «Кузбасс» за 1996 г. в статье «О работе культурно-просветительных учреждений Кемеровской области в 1995 г.» авторы делают вывод о снижении интереса населения к массовым видам культуры на основе количественных показателей посещения культурно-просветительных учреждений [18]. Выводы в региональных программах об оптимизации культурной сферы региона и культурно-досуговой деятельности в частности по сравнению с предыдущими годами строятся на тех же количественных показателях. «Региональная культура продолжает рассматриваться органами местной власти как совокупность социокультурных процессов, находящих отражение в ряде статистических показателей, но не как динамические, "живые" процессы, развиваемые индивидуальной и групповой активностью через поступки, чувства, духовные ценности людей. В связи с этим в регионах огромные усилия затрачиваются порой на сохранение системы учреждений культуры с их привычными функциями и почти не учитывается, что культура – это показатель степени развития региона, точка роста, на которую можно воздействовать и получить исключительно эффективные результаты, стимулирующие интенсивное обновление регионального развития» [19].

В 1993 г. была сделана попытка осуществить сочетание в практике управления административного и научного подходов, когда региональная программа «Сохранение и развитие культуры и искусства Кузбасса» на 1993–1995 гг. была составлена научным коллективом Кемеровского государственного института культуры. Однако этот полезный опыт не отразился на содержании и форме последующих региональных программ. Все перечисленные недостатки перешли и во многие городские программы по развитию культуры. Несмотря на указанные недостатки, региональные власти в период преобразований российского общества в рамках приоритетных программных направлений (историко-культурное наследие, профессиональное искусство, народное творчество и культурно-досуговая деятельность, развитие национальных культур и межнациональных отношений) более или менее успешно сохраняли и в определенной степени актуализировали механизм поддержки элитарной и народной культур, могущих служить противовесом массовой культуре.

Однако, на наш взгляд, административно-управленческим структурам, которые являются основными заказчиками (часто и разработчиками) региональных программ, не хватает серьезного научного подхода к последним. Как показали документы, в содержании программ не учитываются в полной мере социокультурные особенности Кузбасса, его исторические особенности и культурный потенциал территории. В общем виде даны тенденции и проблемы развития культурной жизни региона, в основном в цифровых показателях. Отсутствует продуманная и развернутая концепция развития культурной жизни территории. По сути, имеется только содержание программы, меры по обеспечению ее реализации, этапы

и результаты (в количественных показателях) этой реализации. Главная проблема подобных программ заключается, по-видимому, в отсутствии подготовительного информационно-диагностически-прогнозного этапа.

Данный этап может быть представлен в качестве системы сбора, обработки и анализа информации о социально-политической, экономической и культурно-досуговой, правовой, повседневной и т. д. жизни региона. Примером такой системы может послужить информационная база данных «Регион» и так называемая «культурная карта региона», структуры которых были разработаны российским Центром МОК [20].

Информационная система данных представляет собой следующую структуру:

1. Статистика:

1.1. Комплексные статистические показатели духовной и социокультурной жизни населения (ЦСУ и пр.).

1.2. Статданные об учреждениях культуры и образования.

1.3. Статданные о финансово-экономических ресурсах регионов, так или иначе связанных с социокультурной сферой.

1.4. Статданные об этносах и национальностях.

1.5. Статданные об экологической ситуации в регионах.

1.6. Статданные о кадрах в области культуры и образования.

1.7. Статданные, связанные с хроникой культурной жизни региона (репертуар, гастроли, выставки и т. д.).

2. Пресса (центральная и местная):

2.1. Информация о культурных запросах различных групп населения регионов.

2.2. Приоритетные проблемы культуры в данном регионе.

2.3. Инновационные идеи, прогнозы, рекомендации, решения.

2.4. Национально-культурные проблемы, противоречия, конфликты.

2.5. Состояния различных подотраслей культуры в регионе.

2.6. Наличие и характер культурных традиций в регионе, промыслы, ремесла и т. д.

2.7. Хроника культурной жизни в регионе (наиболее значимые события).

3. Справочники и энциклопедии:

3.1. История региона:

3.2. Информация о народных промыслах, ремеслах, традициях.

3.3. Информация об этносах, национальностях, народностях.

3.4. Информация об экологии региона, климате.

3.5. Информация краеведческого характера.

3.6. Дополнительные сведения об объектах, учреждениях культуры, уникальных исторических территориях.

3.7. Информация демографического характера, миграция.

3.8. Карты.

4. Нормативные документы:

4.1. Наличие нормативных документов, связанных с приоритетными проблемами культуры данного региона.

4.2. Извлечение из нормативных документов, актуальных для данного региона.

4.3. Комментирующая, пояснительная информация к нормативным документам.

5. Информация, отражающая результаты научной деятельности, связанной с проблемами региона:

5.1. Сведения о наличии научных, проектных коллективов и характере ведущихся ими разработок.

5.2. Персоналии исследователей.

5.3. Перечень научных публикаций, актуальных для данного региона.

Полученные данные позволяют: а) накопить информацию о проблемах регионального характера; б) сформулировать на этой основе задачи, которые предстоит решить в рамках культурной политики; в) выделить информацию, необходимую для решения проблем.

Основная технология подобной системы – мониторинг. «Как исследовательский метод информационный мониторинг ценен тем, что позволяет не просто фиксировать и собирать объективные данные о состоянии различных элементов культурной среды, но с помощью математических методов получать точные непротиворечивые характеристики среды наблюдения…» [21].

Главным обоснованием необходимости такого мониторинга служит фиксация взаимозависимости государственной культурной политики и необходимости социально-экономических преобразований в нашем обществе. При традиционном узкоотраслевом подходе к культуре такая взаимосвязь практически не учитывалась. Сфера культуры рассматривалась как вторичная по отношению к экономическому базису общества. Сейчас это положение следует признать недопустимым, так как социально-экономический прогресс общества определяется уже не столько объемом производства, сколько наличием демократических и общечеловеческих ценностей, а также новыми технологиями социально-экономической жизни, что уже является «территорией» культуры, понимаемой широко: как культура производства, культура управления, культура мышления, культура быта, культура досуга и т. д. Такая установка на отрасль культуры существенно меняет систему оценок ее роли в обществе. На первый план выходит не традиционная система показателей «учреждения, объекты культуры – посетитель», а «учреждения, объекты культуры – население». Задача заключается в переосмыслении основных функций инфраструктуры культуры в обществе в категориях «образ жизни», «качество жизни». Это в свою очередь предполагает увеличение веса и значения социальных параметров культурных процессов. По результатам анализа ситуации составляется «проблемное поле», которое, по возможности, должно включить весь перечень проблем, характерных для региона, социокультурной общности, группы, категории населения. Проблемы и ресурсы позволят определить приоритетные сферы будущего культурного проектирования и концептуальный характер будущих программ.

Примечания

1. Горлова И. И. Культурная политика в современной России: региональный аспект. – Краснодар, 1998. – С. 129.
2. Бирженюк Г. Н., Марков А. П. Основы социокультурного проектирования. – СПб., 1998. – С. 155–165.

3. Волк П. Л. Культура российских регионов: вчера… сегодня… завтра… – Томск, 2002. – С. 238–242.
4. Государственный архив Кемеровской области (ГАКО) Ф. Р-736, оп. 1, д. 554, л. 85–93.
5. ГАКО. – Ф. Р-736, оп. 1, д. 532, л. 18–22, 212–213, 240–245.
6. Волк П. Л. Указ. соч. – С. 259, 270–272.
7. ГАКО. – Ф. Р-736, оп. 1, д. 565, л. 202–206.
8. ГАКО. – Ф. Р-736, оп. 1, д. 588, л. 1–9.
9. Там же. – Л. 4–5; 118–119.
10. Там же. – Л. 23–27.
11. Там же. – Ф. Р-736, оп. 1, д. 601, л. 1, 55–58.
12. Волк П. Л. Указ. соч. – С. 299–300.
13. Аванесова Г. А., Астафьева О. Н. Социокультурное развитие российских регионов: механизмы самоорганизации и региональная политика. – М., 2001. – С. 187.
14. Горлова И. И. Указ. соч. – С. 133–134.
15. Лисаковский И. Культурная регуляция: системы и матрицы // Государственная служба. – 2001. – № 3. – С. 88.
16. Курная Н. Н. Культурная политика как фактор структурирования социокультурного пространства: региональный аспект: дис. … канд. культурологии / Дальневост. гос. техн. ун-т. – Владивосток, 2003. – С. 73, 78–79.
17. Там же. – С. 71.
18. О работе культурно-просветительных учреждений Кемеровской области в 1995 году // Кузбасс. – 1996. – 5 марта. – С. 4.
19. Аванесова Г. А., Астафьева О. Н. Указ. соч. – С. 197–198.
20. Концепция деятельности Центра мониторинга отечественной культуры // Ориентиры культурной политики. – 2001. – № 5. – С. 89–99.
21. Сладкова О. Б. Информационный мониторинг как регулятивный инструмент культурной среды // Вестник МГУКИ. – 2003. – № 3. – С. 35.

УСТОЙЧИВОЕ РАЗВИТИЕ НА ПРИНЦИПАХ РЕАЛЬНОГО ЛАНДШАФТНОГО ПОДХОДА

Л. С. Хорошилова

Декларация Первой конференции ООН по окружающей среде (Стокгольм, 1972) сформировала представление о неразрывной связи экономического и социального развития с проблемами окружающей среды. На основе этого представления позднее была сформулирована идея устойчивого развития.

Термин «устойчивое развитие» получил широкое распространение после публикации доклада, подготовленного в 1987 г. Международной комиссией по окружающей среде и развитию во главе с премьер-министром Норвегии Гру Харлем Брундтланд (доклад и книга «Наше будущее», II).

Понятие это было введено для изучения взаимоотношений человека, общества и природы. В Докладе отмечалось, что стратегия устойчивого развития направлена на достижение гармонии между людьми и между обществом и природой.

Международные аспекты деятельности в области реализации идей устойчивого развития выдвигаются на первый план. Это крайне актуально и для Европы, и для России, являющейся неотъемлемой составляющей Европы.

Именно Европе весь остальной мир обязан главным достижениям общечеловеческой культуры: развитию демократии; активной и последовательной позиции в защите и становлении высших общечеловеческих ценностей, прежде всего, прав человека; координации межгосударственных усилий в экономических, социальных и гуманитарных сферах; в научном и технологическом прогрессе [1].

Новая глобальная система должна обладать способностью преодолевать все противоречия, порождаемые процессами глобализации, а именно: между ограниченными возможностями природы и стремительным ростом потребностей человечества; между развитыми и развивающимися странами; глобальными требованиями перехода к устойчивому развитию и национальными интересами; между настоящим и будущими поколениями; богатыми и бедными.

Важнейшим критерием устойчивого развития является достижение стратегического баланса между человеческой деятельностью и способностью биосферы к саморегуляции – только тогда действия человека перестанут вызывать необратимые изменения в природе.

Несмотря на предпринимаемые меры, глобальная экологическая и параллельно социальная напряженности растут. Выход – в переходе на новый альтернативный путь – устойчивое развитие на принципах радикально иного и реального ландшафтного подхода [2].

Россия объективно обладает самым большим и уникальным по разнообразию ландшафтным потенциалом. От сохранения и эффективного использования ландшафтного потенциала России в существенной мере зависят перспективы экономического роста и качество жизни не только россиян, но и населения всей Европы.

К наиболее распространенным существующим подходам относятся утилитарно-ресурсный, биосферно-экологический, ноосферный и т. д. Их главным недостатком является игнорирование объективно существующего всеобщего природного ресурса и одновременного вместилища жизни, которым является ландшафтный потенциал Земли.

Отсутствие единой целевой установки, системного целостного подхода, неизбежно приводит к выдвижению на первый план то одних, то других частных аспектов, где доминирует либо экология, либо экономика, либо социальная сфера, либо природопользование, либо культура, и т. д. Такой однобокий подход с произвольным набором элементов, игнорирующий естественно сложившиеся связи, неизбежно будет приводить к принятию управленческих решений, содержащих противоречия и приводящих к конфликтам, которые могут приобретать необратимый характер. В конечном итоге наблюдается не только эклектика в выборе приоритетов развития, но и тупиковая ситуация в целом.

Одна из главных трагедий современного мира – продолжающийся губительный процесс уничтожения и разрушения самого фундамента жизни – природных ландшафтов (почвы, растительности, животного мира, водоносных горизонтов, родников и т. п.) и как следствие этого – стимулирование кислотных дождей, селей, оползней, обвалов, других стихийных бедствий, катастроф и многих негативных процессов.

В принятии управленческих решений практически игнорируется ландшафтный фактор. Необходимость эффективной ландшафтной политики привела многие страны к подписанию соответствующих международных соглашений, созданию специальных законов и государственных программ, все более широкому использованию ландшафтных карт и соответствующих подходов в экономике и управлении (ландшафтное земледелие, устойчивое лесопользование, туризм, ландшафтное планирование, ландшафтная архитектура и др.) [3].

Принятие эффективных решений на принципах ландшафтного подхода сегодня представляется реальным путем перехода к устойчивому развитию.

Ландшафтный подход предполагает, что антропогенная нагрузка на биосферу распределяется по различным ландшафтным системам. Природный и социоприродный ландшафт становится при этом основой для принятия управленческих решений. По каждому из типов ландшафта (видов, разновидностей и т. п.) определяется сценарий развития и план действий.

Доклад ПАСЕ предлагает концепцию, основанную на принципах интегрального, универсального – ландшафтного подхода [4]. Необходимость сохранения ландшафтного потенциала и ландшафтных ресурсов подтверждается множеством фактов, например, происходящей крупномасштабной деградацией почв под влиянием глобальной хозяйственной деятельности человека. Практически все пахотные земли и большая часть пастбищ подвержены в той или иной степени деградации. Активные негативные изменения почв наблюдаются на 60 % суши, в результате нерациональной хозяйственной деятельности. Даже широкое использование современных природоохранных технологий не исключает, а наоборот, почти всегда предполагает нанесение ущерба ланд-

шафтным ресурсам и ландшафтному потенциалу в целом. В результате в настоящее время только в Северном полушарии образовались обширные ареалы с нарушенными ландшафтами, занимающие около 20 млн км^2 площади суши.

Вместе с тем, на земном шаре сохраняются и центры стабилизации биосферы. В северном полушарии – это обширные территории России: ее Северо-Запад, Север, часть Западной Сибири, Восточная Сибирь и Дальний Восток – в общей сложности 65 % всей территории Российской Федерации, где сохранились ландшафты в почти ненарушенном состоянии. Очевиден масштаб реального, фактического вклада огромного ландшафтного потенциала России в стабилизацию биосферы, что крайне важно, прежде всего, для Европы.

Естественный ландшафтный потенциал представляет собою базу, которая открывает принципиально новые возможности гармонизации управления сверхсложным процессом хозяйственного и социального развития. Территориальными параметрами такого управления должны выступить границы природных ландшафтов. Именно на этой основе могут быть разработаны комплексные процессы управления, которые способны скоординировать все стороны сложных процессов (в социальной, экономической, гуманитарной и многих других сферах). При этом может быть достигнута главная цель – постоянный рост качества жизни населения без разрушения вмещающих ландшафтов на основе эффективного сочетания особо ценных традиционных технологий природопользования и наиболее эффективных высоких технологий жизнеобеспечения.

Российское природное ландшафтоведение можно считать крупным явлением в науке, особенно его «природное» направление, ориентированное на исследование неосвоенного пространства. Объективно этому способствовали географические особенности России, ее огромные пространства, низкая плотность населения и ненарушенные (естественные) ландшафты [5].

Культурный ландшафт, как и любой иной ландшафт, является территориальным комплексом, включающим в себя различные компоненты среды, взаимодействие которых и определяет индивидуальность ландшафта [6]. Проблемы окружающей среды традиционно рассматриваются либо по ее природным компонентам (проблемы водного бассейна, воздушной среды, почвенного и растительного покрова, недр, животного мира), либо по основным видам антропогенной преобразующей деятельности (экология промышленная, строительная, экология транспорта, сельского хозяйства и пр.), либо комплексно – по экосистемам и ландшафтам. Ландшафты – неотъемлемая часть окружающей среды и большинство проблем окружающей природной и историко-культурной среды сводится к сохранению качества ландшафтов.

Сохранение ландшафта как территориальной ячейки устойчивого, экологически сбалансированного развития биосферы становится одним из приоритетных направлений международного сотрудничества в Европе. В 1997 г., в рамках конгресса местных и региональных властей Европы (Congress of Local and Regional Authorities of Europe – CLRAE), под эгидой Совета Европы, был подготовлен проект «Европейской конвенции

по ландшафтам», а в октябре 2000 г. конвенция была принята Советом Европы и открыта для подписания и ратификации. В марте 2004 г. после ратификации десятью государствами она вступила в силу. Конвенция интересна как раз тем, что нацелена на сохранение и планирование самых разнообразных ландшафтов Европы – как исключительно ценных, так и типовых; при этом ландшафты рассматриваются как фундаментальная основа окружающей среды, «ключевой элемент благосостояния человека и общества». В Европейской конвенции не оставлена без внимания и роль ландшафта как объекта наследия. К ландшафтному наследию предусматривается особый подход, направленный на поддержание его характерных особенностей.

Подписание конвенции означает для страны-участника принятие определенных обязательств, а именно: признать ландшафты на законодательном уровне в качестве «существенного компонента окружающего людей мира, воплощения разнообразия их общего культурного и природного наследия и основы их жизни»; разработать и внедрить специальную ландшафтную политику, охватывающую все сферы человеческой деятельности – экономическую, социальную, культурную, градостроительную, экологическую и пр.; обеспечить информирование населения и привлечение общественности, местных и региональных органов власти, всех заинтересованных сторон к внедрению ландшафтной политики; расширять и развивать ландшафтную тематику в сфере образования и обучения; провести идентификацию, оценку и анализ состояния ландшафтов, а также установить контроль за их изменением; разработать и внедрить механизмы охраны и планирования ландшафтов. Принять такие обязательства готовы сегодня далеко не все европейские страны, в том числе и Россия, где все еще отсутствует соответствующая организационно-правовая и управленческая база. В то же время несомненны актуальность и перспективность конвенции, сфера ее геополитического влияния в ближайшем будущем должна значительно расшириться.

Для России принятие «Европейской конвенции по ландшафтам» означало бы существенные изменения в управлении территориальным развитием, поскольку ландшафт стал бы рассматриваться как объект правового регулирования, объект реализации управленческих решений, объект согласования и консолидации интересов различных государственных ведомств, объект национального достояния, каковым он в полной мере до настоящего времени не является. Условия конвенции допускают распространять ее действие, как на всю территорию, так и на часть территории страны-участника, которая должна быть оговорена. Так, Валлония (Walloon, провинция Бельгии) и Каталония (Catalonia, провинция Испании) объявили о своем присоединении к конвенции (The European Landscape… 2002) [7].

В связи с проблемой ландшафтов необходимо отметить и такую важную международную инициативу, как «Панъевропейская стратегия биологического и ландшафтного разнообразия». Она объединяет в себе вышеназванные мотивации охраны ландшафтов, рассматривая их и как наследие, и как фактор сохранения биоразнообразия, и как модель устойчивого развития, и, наконец, как ландшафтную среду. Подобная полифония

в данном случае закономерна, ведь Панъевропейская стратегия «нацелена на поддержку более согласованного и, следовательно, более эффективного применения существующей политики, инициатив, механизмов, фондов, научно-исследовательских программ и информации для того, чтобы защитить и улучшить биологическое и ландшафтное разнообразие в Европе» (Лири Копачи, 1998), это средство координации существующих многочисленных подходов к решению проблемы.

Панъевропейская стратегия была принята в 1995 г. в Софии на конференции министров Европы по окружающей среде; она рассчитана на 20-летний период и на первые пять лет обеспечена «Планом действий» [7]. Последний содержит 11 основных стратегических направлений деятельности, в числе которых – создание общеевропейской экологической сети (направление 1) и сохранение ландшафтов (направление 4). Создание экологических сетей в Европе базируется на существующих и проектируемых охраняемых территориях, но в качестве экологических «мостов», или «коридоров» между ними выступают именно культурные ландшафты, главным образом, в сельской местности, что объясняет исключительное внимание к сельскохозяйственной проблематике в рамках стратегии. По направлению стратегии, обеспечивающему сохранение европейских ландшафтов, предусматривается инвентаризация ландшафтного разнообразия, мониторинг, изучение традиционных методов землепользования, координированное применение всех возможных инструментов защиты ландшафта и, что особенно примечательно, вовлечение всех тех, чья непродуманная хозяйственная деятельность способствует сегодня деградации ландшафтов, в их охрану (своеобразная переориентация на иные ценности) [8].

В 2001 г. на Национальном форуме по сохранению живой природы России были обсуждены и приняты «Национальная стратегия» и «Национальный план действий по сохранению биоразнообразия России». Эти документы ориентированы, главным образом, на сохранение биологического разнообразия, поскольку разработаны в связи с обязательствами России по выполнению «Конвенции о биологическом разнообразии», принятой в Рио-де-Жанейро в 1992 г. на Конференции ООН по окружающей среде и развитию. Тем не менее, в «Стратегии» упоминаются культурные ландшафты, природно-культурные территориальные комплексы (как синоним культурных ландшафтов) и историко-культурные территории (как компоненты системы особо охраняемых территорий) [8]. Сохранение биоразнообразия невозможно без поддержания культурных ландшафтов как ключевых местообитаний ряда видов, сообществ и экосистем – это признано и имеет важные методологические следствия, поскольку культура по отношению к биоразнооообразию до недавнего времени рассматривалась только в качестве негативного фактора воздействия. В «Стратегии» и «Плане действий» учет основных угроз и рекомендуемые меры поддержания биоразнообразия даются по основным типам экосистем, в ряду которых названы агроэкосистемы и экосистемы урбанизированных территорий – фактически это городские и сельские культурные ландшафты. Те из них, которые отличаются особой экологической и историко-культурной

ценностью и составляют природное и культурное разнообразие (другими словами – составляют объекты природного и культурного наследия), отнесены к числу требующих приоритетных мер защиты и поддержки [8].

Роль концепции культурного ландшафта в рассмотренных выше международных инициативах достаточно весома и, как можно видеть, многообразна. Четко обозначилась самоценность культурного ландшафта как объекта сохранения и исследования. Культурный ландшафт стал самостоятельной дефиницией в рамках всемирного наследия и оказывает сильное концептуальное воздействие на применение Конвенции о Всемирном природном и культурном наследии. Идея культурного ландшафта стала использоваться в качестве методологической базы для решения многих природоохранных проблем и проблем оптимизации окружающей среды. Это произошло благодаря осознанию и признанию на международном уровне важности устойчивого, продуктивного и информативного взаимодействия сфер природы и культуры, в результате, которого создаются новые качества, свойства и ценности в окружающем нас мире. Общество осознает недостатки отраслевых принципов и подходов применительно к охране окружающей среды и территориальному управлению и закономерно пытается компенсировать их возвратом к целостному, системному, комплексному и территориально гармоничному восприятию и устроению окружающего пространства, имя которому – культурный ландшафт.

Генеральная Ассамблея ООН обращает внимание на правовые документы Совета Европы, относящиеся к охране природной и культурной среды, к управлению ими, а также к региональному планированию. Речь идет о Европейской культурной конвенции, о конвенции об охране дикой фауны и флоры и природных сред обитания в Европе и о Европейской конвенции о ландшафтах, которая вступила в силу 1 марта 2004 г. [7].

Ассамблея также обращает внимание на Рекомендацию 1 (2002 г.) Комитета министров государствам-членам по поводу руководящих принципов устойчивого пространственного развития на европейском континенте; она осознает, что проблематика современного управления ландшафтами тесно связана с концепцией устойчивого развития и с ее воздействием на отношения между человеком и окружающей его природной средой.

Европейские ландшафты складывались веками под все возрастающим влиянием человеческой деятельности, и со временяем воздействие хозяйствования на общий вид и отдельные ландшафтные компоненты становилось все более заметным. Принцип устойчивого развития базируется на мысли о том, что социально-экономическое развитие и проблемы окружающей среды неразрывно связаны между собой.

Ассамблея рассматривает качество и разнообразие ландшафтов как общеевропейское достояние, которое требует мер общего порядка, таких как отражение концепции ландшафта в национальном законодательстве, проведение надлежащей ландшафтной политики на общенациональном, региональном и местном уровне, а также участие гражданского общества и неправительственных организаций в проектах, направленных на сохранение ландшафтного потенциала.

Ассамблея также считает существенно важным принятие конкретных мер по просвещению населения и по повышению осознания обществом данной проблематики, в частности через школьное обучение.

Европейская Конференция министров, ответственных за региональное планирование, (CEMAT) является тем политическим органом, который наилучшим образом может содействовать достижению общих целей и реализации совместных стратегий пространственного развития по всей Европе, особенно если речь идет об охране ландшафтов.

В этой связи Ассамблея обращает особое внимание на опыт пространственного планирования, имеющийся у регионов во многих странах-членах и на существование трансграничных регионов с исключительным биологическим разнообразием.

Кроме того, Ассамблея подчеркивает, что Европе нужны единые стандарты классификации ландшафтов с целью сравнения различных территорий, нужны картография и методики ландшафтного планирования и управления, что даст возможность оценивать влияние экономики на окружающую среду и на ландшафты.

Исходя из этого, Парламентская Ассамблея рекомендует Комитету министров:

1. Призвать правительства стран-членов подписать и/или ратифицировать (если они этого еще не сделали) Европейскую конвенцию о ландшафтах, и, если необходимо, обеспечить отражение и применение положений Конвенции в существующем законодательстве.

2. Развернуть общеевропейскую программу, направленную на становление «общеевропейской системы национальных социоприродных ландшафтов в качестве действенного механизма, обеспечивающего устойчивое развитие».

3. Создать общеевропейский международный ландшафтный центр.

4. Призвать правительства стран-членов использовать все имеющиеся у них финансовые, научные и технические ресурсы для сохранения культурного и природного ландшафта, а также включить соответствующие положения в национальные и европейские программы устойчивого развития.

5. Призвать государства-члены внести в свои политики регионального (пространственного) планирования необходимые положения, предусматривающие ландшафтные мероприятия, бережное управление городскими экосистемами, эффективные схемы развития сельской местности, сохранение особо уязвимых ландшафтов, в частности в горных и прибрежных регионах и на островах, а также развитие приграничного сотрудничества.

6. Поручить Европейской Конференции министров, ответственных за региональное планирование, (CEMAT) совместно с Комиссией по деятельности Совета Европы в области биологического и ландшафтного разнообразия и с Комиссией по культурному наследию:

- организовать общеевропейский ландшафтный форум или провести международный конгресс по ландшафтам, чтобы государства-члены обменялись опытом в таких сферах, как ландшафтное законодательство и поразмышляли о европейской ландшафтной политике;

- ввести интегрированную общеевропейскую систему ландшафтной типологии и классификации;

- подготовить модельное рамочное законодательство о ландшафтах для использования государствами-членами Совета Европы.

Роль Европейской Ландшафтной Конвенции СЕ, других общеевропейских соглашений имеет исключительно важное значение. Следующим шагом должно быть признание ландшафтного подхода как наиболее эффективного пути к устойчивому развитию.

Примечания

1. Евтеев С. А. Наше общее будущее. − М., 1989.
2. Концепция устойчивого развития − региональный уровень // Географ. аспекты проблемы перехода к устойчивому развитию стран содружества независимых государств. − Киев; М., 1999. − С. 59−68.
3. Сударенко В. В. Сохранение и использование ландшафтного потенциала Европы. − М., 2000. − С. 1−15.
4. Коптюг В. А. Итоги конференции ООН по окружающей среде и развитию // Мир науки. − 1992. − Т. 36. − № 1. − С. 1−5.
5. Веденин Ю. А. Культурно-ландшафтное районирование России − ориентир культурной политики // Ориентиры культурной политики. − М., − 1997. − Вып. 2. − С. 3−9.
6. Берг Л. С. Труды по теории эволюции (1922−1930). − М., 1977.
7. Транберг А. Г. Стратегия и проблемы устойчивого развития России в XXI веке. − М., 2002.
8. Коптюг В. А. Конференция ООН по окружающей среде и развитию в Рио-де-Жанейро // Инф. обзор. – 1992 г. – Июнь. − Новосибирск, 1993.

К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ В СИБИРИ

Л. А. Тресвятский

Обширность сибирской архиепископии изначально вела к тому, что ее нормальное функционирование на всей территории оказывалось практически невозможным. На первом этапе важно было сформировать духовно-административный центр – Тобольск. На втором этапе планировалось регламентировать религиозную жизнь в сибирских городах. Организованное влияние православия, таким образом, могло осуществляться только благодаря своеобразным «культурным кругам», привязанным к крупным сибирским городам, расположенным на стыке важных транспортных путей сообщения.

Свою главную задачу первый духовный архипастырь Сибири Киприан видел в действительном исправлении нравов сибиряков, которые в ходе освоения новых территорий по тем или иным причинам уклонялись от православной нормы поведения [1]. Добиться доминирующего положения на новых землях без серьезной материальной поддержки было практически невозможно. Сибиряки в условиях сурового края ценили, прежде всего, возможность получить не столько духовную, сколько хозяйственную поддержку. Экономическая слабость православной церкви в Сибири объективно понижала ее социальный статус и ослабляла культурно-идеологическое влияние на народные массы. По этой причине первый сибирский архиепископ стремился создать материальную базу Тобольской архиепископии, которая могла гарантировать стабильное развитие Русской православной церкви в совершенно новом для нее регионе. Прежде всего, Киприан старался приобрести земли, пригодные для землепашества.

Массовая потребность в церквях обеспечивалась за счет строительства именно деревянных храмов. Временный характер деревянных церквей и их быстрая постройка способствовали популяризации в Сибири крестообразной формы строения. Владыка Киприан развернул активную деятельность по охвату храмами как можно большей территории, где было сосредоточено православное населения епархии. Строительство храмов стимулировало церковные и светские власти к поиску новых источников пополнения священнических кадров сибирской архиепископии.

Тобольск за короткий промежуток времени изменился в лучшую сторону, он становится настоящим культурным центром Сибири. Нормы православной жизни постепенно начинают восстанавливаться в других важных городах. В первых сибирских городах, как правило, устраивались монастыри. Приходское духовенство комплектовалось двумя способами. Во-первых, священники чуть ли не принудительно направлялись из Европейской России, во-вторых, поиск подходящих кандидатов осуществлялся на местах. Общество и церковь – две взаимосвязанные подсистемы, которые влияют друг на друга. Для церкви важен догмат и строгое его соблюдение. Общество в значительной степени

ориентировано на «бытовое православие», призванное не только организовать жизнь, но и в значительной степени ее облегчить.

В середине XVII в. наступает новый этап в развитии православной культуры в Сибири. Самые трудные годы становления церковной системы были пройдены. Наиболее важные городские центры Западной Сибири находились под присмотром высшей духовной власти. Теперь вопрос стоял уже о повышении духовного уровня церковнослужителей и паствы. По этой причине потребность в церковной литературе в Сибири резко возросла. Проблема состояла в том, что основная масса православных христиан еще не могла через книги повысить уровень религиозного образования, так как литературы для такого дела было крайне мало.

В Сибири в 80-х гг. XVII в. было всего около 150 церквей [2]. Конечно, для такой огромной территории количество церквей недостаточно, но нужно учитывать, что все они были построены в чрезвычайно сложных условиях. Строительство церквей в XVII в. позволило создать предпосылки для укрепления православной культуры в Западной Сибири. Церковные реформы Петра I значительно затронули сферу культурной и духовной жизни. Это обстоятельство выразилось в упразднении патриаршества и введении нового учреждения – Святейшего Синода. Петр I хотел перенять все «лучшее» у европейских народов, что принципиально невозможно было сделать без изменений в области духовной культуры.

После отмены крепостного права и изменений в области церковного управления во второй половине XIX в. духовенство перестает быть закрытым сословием. В XIX в. происходит значительное улучшение качества церковного управления, постепенно из некогда огромной Сибирской и Тобольской митрополии стали выделяться новые епархии.

Во время строительства Транссибирской железнодорожной магистрали активно развивается экономика Сибири. Вокруг железной дороги стали появляться новые и расти старые города, поселки. Формирование индустриальной культуры способствовало изменению социальной структуры в Сибири. Превращение Сибири в развитую часть страны проходило неравномерно. Бурное развитие капиталистических отношений серьезным образом повлияло на положение православия в России. РПЦ была вынуждена приспосабливаться к новым социально-экономическим отношениям в стране.

Активизация церковной жизни действительно произошла в ходе реформ 1860-х гг., однако преобразования проходили под жестким контролем государства, что не способствовало укреплению канонических устоев православной церкви в России. В конце XIX – начале XX в. правовое состояние Русской православной церкви определялось законодательными актами, которые были приняты еще в петровскую эпоху. Приходского священника почти уподобили «полицейскому чиновнику», заставив его присягнуть властям и сообщать о политических настроениях своей паствы, даже в нарушение тайны исповеди, когда он должен был составлять списки юношей в рекруты и получать при этом содержание от прихожан. Приходские священники, материально плохо обеспеченные и малообразованные, с трудом выполняли пасторские обя-

занности. Безоговорочная верность православным традициям сменялась насильно навязываемой церковной казенщиной, что в свою очередь порождало протест против церкви у наиболее образованной части общества.

Таким образом, одной из причин падения авторитета церкви явились серьезные недостатки синодальной системы управления, основанной на совмещении власти бюрократии и внешнего церковного управления. Обер-прокуроры Синода начинают сосредотачивать в руках огромную власть, это становится особенно заметным к концу XIX в. Русская православная церковь в рассматриваемый период была достаточно развитой структурой (десятки тысяч храмов, сотни монастырей, около девяноста миллионов верующих, государственная поддержка). В начале XX в. в Русской православной церкви начинают активизироваться силы, считающие необходимым восстановить патриаршество, чтобы усилить роль православия в стране.

Достаточно быстрое проникновение русских в Сибирь воспринималось как «чудо», божественная милость и т. п. Одни только материальные интересы не могли заставить русский народ быстро продвигаться по сибирским просторам. Казаки, несмотря на всю свою «самобытность» в экстремальных условиях Сибири, окруженные не только дружелюбными народами, желали угодить Богу, чтобы Он помог. Так даже Василий Тимофеевич Ермак имел в своем отряде священника и передвижную часовню с иконами.

Сибирь заселялась «разной вольницей», видевшей в ней край, богатый пушниной, лесами и полями. Русские колонисты осознавали себя православными, вот почему на новых землях они воспроизводили основы традиционной для них религии в быту, на войне и в мирное время. Вместе с отрядами стрельцов обязательно были иконы, а также представители духовенства. Все это позволило Русской православной церкви придать походу Ермака и вообще процессу присоединения Сибири религиозный оттенок. Уже по воле архиепископа Киприана был составлен «Синодик ермаковым казакам» для их прославления как защитников веры. Христианская доктрина позволяла видеть в присоединении Сибири закономерный процесс, одобренный православной церковью и освященный Божьей силой. Присоединение Сибири рассматривалось в качестве праведного и святого дела.

На рубеже XVI–XVII вв. русские казаки были весьма заинтересованы в утверждении православия в новый край, оно утешало их в неимоверно трудных условиях и придавало мужество в борьбе с врагами. В 20-е годы XVII в. положение изменилось. Русские колонисты, чувствуя себя хозяевами, не желали постоянно следовать православным нормам поведения. Это основная причина, по которой сибирское духовенство постоянно вступало в столкновения с представителями разных слоев общества. Конфликты с воеводами случались по причине выступления сибирских архиереев против творимых властями притеснений и беззаконий, не совместимых с христианским мировоззрением. Конфликты с простым населением происходили на почве проявления со стороны народа таких поступков, которые противоречили нормам христианства. Русская православная церковь постоянно стремилась укрепить в народном сознании должное каноническое мировоззрение. Церковная власть вы-

ступала в качестве посредника и третейского судьи между враждующими сторонами.

Проблемы нравственного поведения православного населения и представителей церкви удалось решить при помощи организационно-административного давления. Дело в том, что православная культура обладает целым рядом средств внутреннего и внешнего воздействия на паству. Отсутствие нормальной организации деятельности Русской православной церкви в Сибири привело к понижению уровня церковной дисциплины. С появлением самостоятельной сибирской епархии церковная дисциплина была многократно усилена. В среде духовенства, монахов были восстановлены канонические нормы.

Провинившийся иерей если внутренне и не менялся, но боялся возможных наказаний, которые могли привести к ухудшению его материального положения. Наиболее действенным являлось назначение священника из городского прихода в сельский или перевод с большого прихода на меньший. Дело в том, что личное благополучие иерея зависело от количества прихожан и рода их деятельности. Крупные приходы позволяли духовенству не бедствовать, а в городских приходах паства была богаче и на денежные жертвы гораздо щедрее. Служилые люди постепенно осознали, что отношения в Сибири не должны принципиально отличаться от Европейской России.

Недостаток подготовленных церковных кадров привел к тому, что в Сибири был распространен принцип выборности священников. С одной стороны, такой священник пользовался уважением среди прихожан, как наиболее благочестивый из местной среды. С другой стороны, «выбранный батюшка» в значительной степени зависел от прихода, не замечая неблаговидные поступки, которые совершались членами местной религиозной общины. Более того, у священников по выбору не хватало знаний по ведению богослужений, да и вообще они могли быть более самостоятельными по отношению к правящему архиерею, чем назначенные священники.

Во второй половине XVII–XVIII вв. сибирским архиереям действительно удалось повлиять на духовную жизнь сибиряков. Митрополит Иннокентий (Кульчитский) лично воздействовал на паству через поучения и проповеди. Он многих направил на путь нравственного исправления. Сибиряки, хотя и были более свободного поведения, чем христиане прочих епархий, но стихийно они всегда тянулись к вере. Жизнь в Сибири была чрезвычайно трудна. Хотя сибиряки рассчитывали на свои силы, но, попадая в особо опасные условия выживания, они надеялись только на Божью помощь. В этом проявляется особый характер сибиряков, заключающийся в свободном поведении, но уважительном отношении к православной вере.

Русская православная церковь в своей деятельности традиционно ориентировалась на крестьянство. В XVIII–XIX вв. отмечается, что «готовность, с которой крестьяне-сибиряки ради строительства храма шли на всевозможные тяготы и жертвы, позволяет говорить о высокой степени приверженности их официальной церкви» [3]. В XIX в. существовала традиция, идущая из предыдущих веков, что инициатива возведения приходских храмов, часовен, молитвен-

ных домов исходила не от официальных церковных органов или священников, а непосредственно от мирян. Православная культура отрицательно относилась к стяжательству. Она выступает не против богатства, а лишь предупреждает, что материальные ценности способны овладеть душами, сделать их рабами. Нечто подобное произошло в Енисейске в середине XIX в. Енисейские золотые прииски приносили большую прибыль, в городе было много обеспеченных людей, которые постоянно впадали в разгул и пьянство. Действительно, нравственная атмосфера была подорвана.

Положение Русской православной церкви в Сибири характеризуется рядом факторов исторического, политического, этнического, правового, социального, экономического и культурного характера. Не последняя роль в усилении негативного отношения к православию в Сибири в начале XX в. принадлежала различным национальным общественным движениям. Процессы конца XIX – начала XX в. в России усилили и без того значительную социальную напряженность, острейшей формой проявления которой стали конфликты, вылившиеся в ряде мест в Сибири в открытое противостояние. В ходе революции 1905–1907 гг. сибирские епархии старались сгладить «классовые» противоречия в обществе, чтобы избежать кровопролития. Сибирские священники использовали проповедь, личные беседы и обращения для уменьшения социальных противоречий в обществе [4].

Примечания

1. Щеглов И. В. Хронологический перечень важнейших данных из истории Сибири. 1032–1882 гг. – Сургут, 1993. – С. 63.
2. Русское православие: вехи истории. – М., 1989. – С. 157.
3. Батурина Т. В. Русская православная церковь и крестьянские переселения в Сибирь на рубеже XIX в.: дис. ... канд. истор. наук. – Томск, 1989. – С. 176.
4. Нейтман М. Л. К контрреволюционной деятельности церкви в Забайкалье в годы первой революции // Вопросы истории Сибири. – Томск, 1979. – С. 133.

СТРУКТУРЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ АЛТАЙСКОГО (ГОРНОГО) ОКРУГА В XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВВ.

С. В. Нестерова

Религиозная сфера, имевшая в Алтайском (горном) округе свои особенности, представляла собой значительный элемент (подсистему) геокультурного пространства – культурного ландшафта Алтая.

Использование методологических положений, предложенных исследователем С. Г. Сафроновым, помогает более полно представить структуру религиозной подсистемы культурного ландшафта, в данном случае Алтайского округа. В качестве составляющих выделяется пять самостоятельных пластов подсистемы, достаточно автономных и вместе с тем связанных в единое целое: религиозное наследие, «надстройка», «базис», виды деятельности религиозных организаций и верующих и религиозная символика [1].

Религиозное наследие. К началу русской экспансии в Сибирь и, в частности, на Алтай, на его территории среди коренного тюркоязычного населения уже были заложены традиции буддизма и ислама – крупнейших мировых религий, а также древнейших языческих верований, воплотившихся в шаманизме. Христианства – наиболее распространенной религии мира – в тот момент в регионе еще не существовало.

«Надстройка» (органы управления РПЦ). Иерархическая вертикаль Русской православной церкви (РПЦ) в Сибири была представлена системой учреждений, центральной структурой которой являлись с 1621 г. Тобольская епархия и епархиальное управление – Духовная консистория.

В 1750 г. митрополитом Тобольским и Сибирским была создана новая административная структура – Барнаульское духовное заказное правление (впоследствии – Барнаульское духовное правление), ведавшее всей деятельностью РПЦ на территории горного округа [2].

В 1834 г., в связи с учреждением Томской епархии и консистории, все церковные структуры Алтайского горного округа вошли в ее состав. Динамика увеличения храмов в округе отразилась, очевидно, и на усложнении всей религиозно-административной системы, которая с начала XIX в. стала иметь 4-ступенчатую структуру: Томская епархия и консистория – Барнаульское духовное правление – благочиние – приход [3].

В 20-е гг. XX в. в связи с серьезными разногласиями внутри самой Русской православной церкви (в результате чего произошел ее фактический раскол) возникла обновленческая церковь, признававшая советскую власть. Тех, кто оставался на позициях традиционного православия, относили к староцерковникам [4].

В итоге руководящая структура РПЦ на Алтае стала разукрупняться. Начинается ее дробление на более мелкие образования.

«Базис» (формы объединения верующих; религиозные центры). Центральным и наиболее сложным по составу компонентом религиозной

подсистемы является религиозный «базис», объединяющий как приверженцев определенного вероучения (в данном случае – православия), так и всевозможные их организации, начиная с первичных общин, братств и т. д., до крупных религиозных центров – монастырей и духовной миссии, как это было в Алтайском горном округе.

Наименьшими структурными подразделениями Русской православной церкви были приходы, включавшие в себя церковь с причтом и общину верующих.

На Алтае существовало несколько разновидностей приходов: при военных укреплениях (крепостях, острогах), на предприятиях горнодобывающей промышленности – рудниках и заводах, в городах и сельской местности, а также в местах проживания коренного этноса – на территории Горного Алтая [5].

По сравнению с Центральной Россией религиозность сибирских крестьян была более низкой в связи с недостаточностью церквей и отдаленностью территорий, о чем неоднократно свидетельствуют различные источники [6].

Характеристика базисной структуры православной церкви в Алтайском округе была бы неполной без упоминания о сложившейся в приходах системе религиозного образования, в организации которого принимало участие приходское духовенство.

Система религиозного образования на Алтае была представлена двумя типами учебных заведений: уездным духовным училищем, осуществлявшим подготовку кадров священнослужителей, и целой сетью церковно-приходских школ, располагавшихся на территории округа.

Среди других структур, образовавших конфессиональный «базис» округа, следует отметить создание противораскольнического братства св. Димитрия Ростовского и Барнаульского Богородице-Казанского женского монастыря, расширивших религиозное пространство Алтайского округа в конце XIX – начале XX в.

Одной из наиболее крупных структур «базиса» явилась Алтайская духовная миссия (АДМ), сыгравшая в колонизации Горного Алтая значительную роль. Центральной задачей миссии была христианизация коренного населения, представленного племенными объединениями, которые имели многовековые языческие традиции.

В качестве ведущего административно-религиозного центра Горного Алтая Духовная миссия способствовала созданию развитой православной инфраструктуры, включавшей помимо миссионерских церквей и молитвенных домов, монастырей и общин, церковно-приходских школ и других учреждений благотворительного назначения вновь образующиеся миссионерские поселки и целые станы, состоявшие из ряда самостоятельных поселений.

Монастыри Духовной миссии являлись крупными просветительными, благотворительными и культурными центрами Горного Алтая. Это – Улалинский Николаевский (1863 г.) и Бийский Тихвинский (1894 г.) женские монастыри, а также Чулышманский Благовещенский мужской монастырь (1864 г.).

Отмечая большую просветительскую работу Алтайской духовной миссии следует подчеркнуть, что у ее истоков стояли незаурядные деятели русской православной культуры, а так-

же представители алтайской интеллигенции – М. Глухарев, В. Вербицкий, С. Ландышев, М. Чевалков и др. Они занимались не только миссионерской работой по призванию, но и являлись первыми учеными, деятелями культуры Горного Алтая, носителями научного знания.

Начавшийся диалог двух культур – православной, русскоязычной и культуры местного тюркоязычного населения, двух этносов – Степного и Славянского – в силу объективных причин не получил дальнейшего продолжения. Позиции шаманизма оказались достаточно сильны, поскольку «чем раньше возникла базисная для данной территории религиозная культура, тем значительнее ее влияние на характер и развитие культурного слоя» [7].

Этим, очевидно, и можно объяснить прочные, устоявшиеся традиции шаманизма на Алтае, несмотря на подвижническую деятельность АДМ. Помимо этого, правительственные законы 1905–1906 гг. о веротерпимости также не способствовали упрочению православия в этом регионе.

Виды религиозной деятельности. Деятельность религиозных организаций и верующих в Алтайском горном округе была представлена достаточно разнообразно. Естественно, религиозной культовой деятельности (богослужения, требоисполнение) отводилось главенствующее значение. Весьма широк был спектр религиозной внекультовой деятельности, которая характеризовалась двумя сферами: духовной и практической. В сфере духовной внекультовой деятельности лидировала структура АДМ, занимавшаяся разработкой и претворением в жизнь религиозных идей с учетом миссионерского служения, интенсивной научной работой в области языкознания, крупномасштабной работой по переводу Библии.

Еще более разнообразной была практическая внекультовая сфера деятельности, представленная в округе системой духовного образования, катехизаторской и миссионерской деятельностью, медицинско-профилактической работой по лечению и оспопрививанию местного населения и т. д.

Помимо этого, в системе РПЦ большое место отводилось нерелигиозной деятельности, которая осуществлялась через социальное служение и благотворительность (устройство в монастырских обителях приютов, богаделен, больниц и т. д.) [8].

Религиозные символические системы. Религия как особый тип мировоззрения и мироощущения на протяжении многовековой практики вырабатывала определенные символические системы, включающие в себя средства культовой деятельности. К ним можно отнести культовые сооружения, произведения религиозного искусства, украшающие интерьеры храмов, музыку и т. д. [9].

Средства культовой деятельности способствовали сложению значительного пласта традиционной религиозной культуры, образованной синтезом искусств: образцами культовой архитектуры и изобразительного искусства (включавшего в себя монументальную и станковую живопись), декоративно-прикладным искусством, музыкой и многовековыми традициями хорового пения a’capella, а также литературой (в виде элементов поэтического творчества, представленного богослужебными текстами церковных изданий). Все виды религиозного искусства были аккумулированы в пространстве храма, что обусловило доминирующую роль культовой архитектуры в синтезе искусств.

Наиболее значимым средством культовой деятельности являются церковные здания, часовни, молитвенные дома, формирующие особое социокультурное пространство, которое уводит человека от повседневных забот и приобщает верующих через способы культовой деятельности (определенные нормы поведения в храме) к духовному единению друг с другом и Богом [10].

Религиозная архитектура и искусство являются не только носителями определенной символики, но и оказывают большое эстетическое воздействие на общину прихожан, воспитывая чувство красоты и гармонии, вызывая наслаждение прекрасным. К тому же, обладая особой спецификой (предназначены сугубо для выполнения религиозных обрядов), храмовые сооружения явились крупными центрами, сконцентрировавшими значительные художественные и культурные богатства в виде стенных росписей, икон (в том числе и особо почитаемых – чудотворных), предметов культа (церковная утварь и облачения священнослужителей), фундаментальных библиотек (о пополнении которых заботилось церковное руководство), явились своеобразными собраниями музеефицированных ценностей, которые имели подчас статус историко-культурных реликвий.

В данном случае церковь выступала не только как транслятор религиозных идей, средоточие культурных православных ценностей, но и являлась хранителем религиозного наследия христианства. Подобная роль церкви – хранителя и транслятора духовных и художественных традиций православия способствовала формированию религиозного (православного) наследия.

Архитектура. В культовой архитектуре Алтая XVIII – начала XX в. были представлены известные историко-архитектурные стили – барокко, классицизм, а также русско-византийский и русский [11]. Одной из архитектурных особенностей Алтая являлось шатровое и шпилевидное завершение храмовых сооружений, что в сочетании с церковными усадьбами, часовнями (которых было немало в округе) придавало неповторимость и своеобразие городским и сельским территориальным комплексам. Культовые здания органично включались в природные ландшафты, вызывая чувство гармонии и красоты.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Центральное место в интерьерах храмов отводилось культовой живописи, представленной стенными росписями и иконами, в которых воплощалось «божественное» в идеально возвышенных образах.

Жители Алтая проявляли себя и в иконотворчестве, правда, ощутимых результатов в виде создания «алтайского стиля» или «алтайской иконы» не было достигнуто [12].

В отличие от официальной церковной живописи, так и не сформировавшей на Алтае прочных иконописных традиций, культовое художественное творчество старообрядцев в Сибири имело более прочные позиции и отличалось не только от официальной, но также и от «народной» иконописи [13].

В обрядовой практике старообрядцев широко применялось художественное литье – бронзово-медная пластика, представленная крестами-распятиями, литыми иконами, складнями. Подобные иконы могли представлять собой либо самостоятельные отлитые из металла произведения,

либо сочетали черты пластики и живописи [14].

Из оценки общего уровня живописной религиозной культуры Алтайского горного округа XVIII – начала XX вв. следует, что, несмотря на наличие нескольких иконописных мастерских (существовавших в XIX в.), а также определенного круга мастеров: иконописцев-самоучек и окончивших данные мастерские (чьи имена не сохранились), на Алтае, в силу сложившихся особых условий функционирования Горного округа и проживания населения, не сформировались традиции официального православного иконотворчества, не было выявлено ярких самобытных мастеров религиозного искусства. Связано это было не в последнюю очередь с процессом разрушения православного самосознания, которое отмечалось на Алтае в XIX в. [15].

Напротив, иконотворчество старообрядцев, бережно хранивших традиции древнерусской культуры (несмотря на их тяжелые условия проживания), оказалось более жизнеспособно. Большая востребованность предметов старообрядческого культа привела к созданию в округе центров художественного литья по производству бронзово-медной пластики и появлению ряда талантливых иконописцев, чье творчество еще нуждается в серьезном изучении.

Музыкальное искусство и исполнительство. Наряду с религиозной живописью культовая музыка являлась одним из важных компонентов православной службы. В отличие от народной церковная музыкальная культура, пришедшая из Византии, изначально была связана с письменной традицией и была исключительно вокальной (хоровое исполнение). Церковная музыка входила во все виды православного богослужения.

Музыкальное просвещение и воспитание различных слоев населения Алтайского округа проходило преимущественно в храмах, что, безусловно, благотворно сказывалось на общей культуре всего православного социума.

В заключение необходимо отметить следующее. На примере формирования и развития религиозного пространства Алтайского (горного) округа очевидно определенное ослабление влияния РПЦ. Это проявилось, во-первых, в недостаточной «прочности» одного из ее основополагающих базисных компонентов – общин верующих (особенно в сельской местности), что было заметно уже в начальный период; во-вторых – в разукрупнении структур в 20-е гг. XX в. (фактическом расколе и конфронтации) ее другого, не менее важного компонента – «надстройки», приведшем к появлению епархий староцерковников и обновленцев. Подобные процессы, безусловно, ослабляли Русскую православную церковь. Помимо этого, существовавшие иные конфессии Алтая (хотя и не столь многочисленные) формировали свое религиозное пространство, «сужая» тем самым пространство православия.

Религиозное пространство Алтая представляло собой полиструктурное образование, включавшее в себя религиозные поля различных конфессий, существовавших в данном регионе. Подобное явление способствовало возникновению феномена рубежной (маргинальной) коммуникативности, создавшего предпосылки для появления нового импульса, стимулировавшего последующее позитивное развитие религиозного пространства [16]. Объективные условия для

его дальнейшего развития и возможной трансформации были налицо. Вероятный вариант поликонфессионального развития, возможно, предполагал и первый начальник Алтайской духовной миссии, крупный религиозный мыслитель – архимандрит Макарий (Глухарев), когда выдвигал идею «о соединении православной, римско-католической и лютеранской церквей в единую христианскую церковь» [17].

В сложившихся условиях Русской православной церкви на Алтае просто не хватило времени для ее дальнейшего развития. К концу первой трети XX столетия на Алтае фактически были утрачены традиции православной культуры в связи с массовым закрытием храмов и изъятием церковных ценностей, среди которых было немало выдающихся произведений русского религиозного искусства.

Примечания

1. Гладкий Ю. Н., Чистобаев А. И. Регионоведение. – М., 2000. – С. 112–113; Сафронов С. Г. Географические аспекты изучения религиозной сферы России: автореф. дис. ... канд. геогр. наук. – М., 1998. – 22 с.
2. Документы по истории церквей и вероисповеданий в Алтайском крае (XVII – начало XX в.). – Барнаул, 1997. – С. 5–6.
3. Кривоносов Я. Е. 250 лет со дня образования Барнаульского духовного правления // Страницы истории Алтая. 2000 г.: Календарь памятных дат. – Барнаул, 2000. – С. 21.
4. Кривоносов Я. Е., Разгон Н. И. История православной церкви Алтайского края (1917–1998 гг.) // Барнаул для Вас: альманах. – 1999. – № 1. – С. 47.
5. Адаменко А. М. Приходы Русской православной церкви на юге Западной Сибири в XVII – начале XX в.: автореф. дис. … канд. ист. наук. – Кемерово, 1998. – С. 29.
6. Островская Л. В. Некоторые замечания о характере крестьянской религиозности (на материалах пореформенной Сибири) // Крестьянство Сибири XVIII – начала XX века (классовая борьба, общественное сознание и культура). – Новосибирск, 1975. – С. 174.
7. Веденин Ю. А. Очерки по географии искусства. – СПб., 1997. – С. 195.
8. См.: Гладкий Ю. Н., Чистобаев А. И. Указ. соч. – С. 112–113; Сафронов С. Г. Указ. соч.; Введение в общее религиоведение. – М., 2001. – С. 277.
9. Введение в общее религиоведение… – С. 279.
10. Там же. – С. 279–280.
11. Степанская Т. М. Архитектура Алтая XVIII – начала XX в. – Барнаул, 1995. – С. 143.
12. Красноцветова Л. Г. Иконописное наследие Алтая // Художественная культура Сибири и Алтая. История и современность. – Барнаул, 2001. – С. 24–25.
13. Алехин Ю. П., Урлаткин Е. Б. Сибирское старообрядческое иконотворчество (вторая половина XVII – начало XX в.) // Сибирь в панораме тысячелетий. – Новосибирск, 1998. – С. 20.
14. Фурсова Е. Д., Голомянов В. И. Предметы старообрядческого культа в частных собраниях юга Западной Сибири // Этнография Алтая и сопредельных территорий. – Барнаул, 1998. – С. 202.
15. Красноцветова Л. Г. Указ. соч. – С. 26, 31.
16. Гладкий Ю. Н., Чистобаев А. И. Указ. соч. – С. 52.
17. Модоров Н. С. Гражданин, «смиренный труженик» и просветитель (Слово об архимандрите Макарии Глухареве). – Барнаул, 2002. – Вып. 1. – С. 181.

СПЕЦИФИКА СВАДЕБНОГО ОБРЯДА СИБИРСКИХ КАЗАКОВ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX В.)

Е. М. Бородина

Свадьба являлась одним из важнейших семейных праздников сибирских казаков. В этот период молодые люди прощались со своей половозрастной группой и относительно свободной жизнью и переходили в разряд семейных мужчин и женщин, имевших совершенно иной социальный и экономический статус [1].

У сибирского казачества данный обряд оказался наиболее устойчивым, который еще в XIX в. справлялся в большинстве случаев с точным соблюдением установившихся традиций.

Цикл свадебных действ занимал длительный период времени и включал в себя сложные обряды: магические (воздействие на сверхъестественные силы, способные вредить или помогать человеку); общественно-бытовые (фиксация статуса невесты и жениха на разных стадиях его изменения и закрепления брачного контракта двух сторон); увеселительно-игровые.

В плане происхождения брачного ритуала ведущее значение принадлежит магическим действиям. В зависимости от целей, которые в них преследовались, среди магических актов различаются побудительные и охранительные (более распространенные научные их названия: продуцирующие и антропеические).

Первые из них направлены на обеспечение деторождения, материального достатка, благополучия рода, верности духу предков и семейному очагу (условным эквивалентом которого часто являлся стол). Таковы ритуалы со свадебным хлебом, яйцом (древним символом плодородия, жизненного круговорота и обновления), мехом (например, расстилание овчины мехом кверху для жениха с невестой, как и для новорожденных) и коврами; ритуалы обсыпания новобрачных хмелем, зерном (точно так, как жертвенных животных при жертвоприношении), а также орехами, деньгами и сладостями.

Обычай и обряды другой большой группы, охранительные, опираются на очистительную магию воды и огня (банные ритуалы и другие свадебные омовения, проведение свадебного поезда через пламя и т. д.) и обережную магию (использование в качестве оберегов шерстяной пряжи, иголок, крестиков, святой воды, частей некоторых растений), к которой относится еще и звукошумовая магия (звенящие колокольцы и всевозможные другие металлические предметы, пальба из ружей). Разумеется, многие другие средства звукового поведения – обрядовый плач, смех, пение, говорение в соответствующем стиле (заговоры, молитвы) – тоже являются изначально магическими, побудительными и охранительными одновременно.

Некоторые черты народной магии проступают в обычаях и обрядах общественно-бытового права. Одни из этих церемониалов имеют разделительную направленность, такие как закрывание невесты, с головой, ее изоляция от домочадцев в заднем, печном углу за занавесью либо в нежилой избе, символическое и наглядное «отделение от невесты девичест-

ва, ее воли-красоты» (головной убор девушки, накосник, лента, платок, украшенное деревце на столе и т. д.), действия с волосами новобрачных (волосы наделены сверхъестественными свойствами). Другие церемониалы имеют соединительное значение: совместные молитвы и трапезы, символические соприкосновения типа скрепления рук сватов, а затем жениха и невесты, наступания на ногу и т. д.; смена прически и головного убора – повивание новобрачных (особым образом повивают и новорожденных); обматывание новобрачных полотном с завязыванием узла; связывание ложек, кормление из одной посуды и отпивание вина из общего сосуда, обмен стопками; публичные поцелуи и т. д. [2].

Свадебный обряд сибирских казаков формировался как сложное драматическое действие, впитав в себя разнообразные влияния. Весь комплекс свадебных действ объединился единой драматургической линией. Но при этом в каждой свадьбе действие происходило своеобразно и неповторимо. В целом для сибирской казачьей свадьбы была характерна пышная праздничность. Обильные пиршественные угощения с песнями, плясками, величаниями, шутками превращали все действия обряда в непрерывное веселье.

В настоящее время традиционный свадебный обряд как целое, завершенное сюжетное действо не бытует. Сравнивая собранную по крупицам схему традиционной свадьбы сибирских, уральских и донских казаков, можно наблюдать отсутствие отдельных обрядовых эпизодов, упрощение и сокращение их, перестановку внутри обряда и т. д. Однако наряду с этим в свадьбе казаков существовали свои эпизоды, ранее нигде не зафиксированные, например «Пельменная вечерка», основное значение которой – молодежное веселье [3].

Основываясь на воспоминаниях респондентов, можно отметить существование у сибирских казаков несколько видов брачных процедур: «умыкание» или «кража невесты», «убег» и свадьба, подготовленная по согласию родителей с обеих сторон.

Используя зафиксированную информацию, можно в общих чертах реконструировать основные черты свадебного обряда сибирских казаков.

Браки заключались в основном по желанию родителей. Особенностью казачьих браков являлись критерии выбора невесты: оценивались не только хозяйственность, черты характера, внешние данные, но и умение ездить верхом [4].

Свадьба начиналась «с просватанья», то есть предварительной договоренности между семьями. Невест, как правило, старались выбирать не из своей станицы (заимки). Будущие жених и невеста часто друг с другом не были знакомы. Сватали преимущественно родственники жениха – дядя, брат, родители или крестные мать и отец, выступавшие в роли дружки. Жених при этом не присутствовал, но обязательно ждал где-нибудь неподалеку, и если невеста давала согласие на свадьбу, то просила показать жениха, и его вскоре приводили. Иногда сваты приезжали в дом невесты до трех раз. Если родители девушки не отказывали, то на следующий день приглашали сватов. С утра сваты с женихом просили показать невесту. Смотрины были необходимы в том случае, если молодых «заручали» без их согласия. После знакомства назначали день «рукобитья», когда «руку

заручают», то есть спрашивают желание невесты. Если невеста соглашалась, в тот же день собирают вечер «заученья», на котором назначается день свадьбы. На вечере «зарученья» присутствует молодежь и родственники с обеих сторон [5].

Вслед за «зарученьем» начинались молодежные вечера. Со времени «рукобития» каждый вечер до самой свадьбы у невесты собиралась молодежь. Самые ближайшие подруги, которые жили в ее доме весь этот предсвадебный месяц, помогали невесте готовить приданое. На приданое невеста вышивала «в паутинку» рушники, скатерти (шерстяными нитками), филейки, подруги стежили одеяла, шили постельные принадлежности, вышивали полотенца, околодки, вязали кружева для прошв, подзорников и т. д. Каждый вечер в гости приходил жених, которого встречали песнями. На вечерку жених приводил с собой парней. По ходу молодежных игр пелись свадебные песни, игровые припевки, которыми припевали парней к девушкам. Считалось, что так можно составить будущие счастливые супружеские пары. Припевали и жениха к невесте. Жених при этом целовал свою невесту. Как правило, молодые жених и невеста сидели в «кути» (в углу за печкой) на лавке [6].

В последний день девишника повсеместно топили баню для мытья жениха и невесты. Девишник – это прощание невесты с женской родней, подругами, с родительским домом. На девишник приглашалась молодежь, куда парни и девушки приходили нарядные, пели песни, танцевали, веселились. Подружки-«шаферицы», украсив лентами веник, шли в дом жениха за мылом и вином, где их обязательно встречали чаем. По возвращении девушек невесту начинают готовить к бане: ставят ее на стул и, припевая, расплетают косу. Невеста же обращалась ко всем присутствующим с просьбой «приступиться к трубчатой косе» и расплести прядочку. Первый начинал расплетать отец, затем мать и потом все, кто находится рядом. Закончив эту часть обряда, все молятся и ведут невесту в баню, где с шутками и припевками ее парят, моют [7].

На следующее утро невесту обряжают, косу завязывают узлом, садятся за стол, поют свадебные песни, невеста причитает. Причитания сибирских казачек носили сугубо индивидуальный характер, кроме того, самые бойкие девушки вставляли в свои причеты такие двусмысленности, что «старики плевались» [8]. Все были в ожидании свадебного поезда с женихом. Когда поезд приближается к воротам, как правило, на разукрашенных конях (в первой повозке – дружка и сваха, во второй – жених с полудружьями, в третьей «бояре» – молодые мужчины), по казачьему обычаю звучала ружейная стрельба. За право въехать в ворота поезжане откупались.

После выкупа невесты началось застолье. В этот момент обычно «припевали» – величали жениха, невесту, гостей. Параллельно с величальными и лирическими песнями исполнялись корильные для жениха или дружки, после чего поезд вез молодых к венцу [9].

Молодых обязательно венчали в церкви. В некоторых местах священник был «наездной», приезжал только во время свадеб [10].

Свадебный поезд – три-четыре кошевы – от венца у ворот жениха поджидали, уже давно подготовившись, молодые друзья. Они заранее

ставили сбоку у ворот небольшой столик, перед воротами – сноп соломы, затем брали в руки кнуты и ждали прибытие свадебного поезда. Первой должна подъехать к дому кошева с молодоженами, править же упряжкой (с кнутом в руках) обязан сам жених. При появлении поезда парни поджигали солому, и тут жених должен был выдержать нелегкое испытание – проявить свою удаль, стойкость, хорошую сноровку в управлении лошадьми: заставить коней лихо пронести кошеву (которая, кстати, тоже устлана соломой) с невестой и подружкой над полыхающим костром. Кроме того, по бокам стояли жениховы друзья, в свадебном застолье не участвующие и заинтересованные в том, чтобы молодых в ворота не пропустить. Они яростно хлестали плетьми коней, пытающихся проскочить через огонь. Задача одна: испугать и остановить повозку, чтобы предъявить жениху и дружке свои законные требования: выкупить право въезда в ворота одной-двумя четвертями водки.

Сразу же после венчания или по приезду в дом жениха проходил заключительный акт ритуала с косой. Женихова и невестина свахи расплетают девичью косу надвое и закручивают их вокруг головы («окручивают») по-бабьи [11].

Подружки из церкви шли домой, так как неженатой молодежи гулять на свадьбе было не положено, жених же с полудружьями объезжали приглашенных заранее гостей и зазывали их на свадебное гуляние.

Свадьбу обычно справляли у жениха. Места за столом сначала занимали девки, а потом приходили сваты, гости жениха и выкупали у девок себе место за столом.

Свадебный пир начинается с поздравления молодых, потом поздравляют женихову и невестину родню. Звучат различные плясовые и шуточные песни [12]. На свадьбе обязательно присутствовал гармонист. Все гости плясали «Русскую», «Подгорную», «Цыганочку», «Барыню», пели старинные и «казацкие» песни, исполнялись и так называемые «срамные песни», почему неженатую молодежь обычно на свадьбы не пускали.

Второй и последующие дни свадьбы были наполнены различными шутками, смехом. На второй день обязательно рядились, мужчины надевали платья, женщины – шапки.

Свадьба могла длиться несколько дней, в течение которых надо было погостить у всех родственников жениха и невесты. В это время наряжались, катались на быке и заводили его в избу, ездили «к теще на блины» и, наконец, «тушили свадьбу» [13].

Свадебными подарками от родителей обычно бывали лошади, телочки, если кто побогаче, то и корову добавляли или борону. Деньгами «дорили» редко. Наиболее состоятельные казаки давали обещание отстроить молодым отдельную хату и дать земельный надел. Это было мечтой каждой молодой семьи, так как большинство их жило под одной крышей с родителями, совместно обрабатывая землю [14].

После свадьбы молодая жила в доме мужа со свекровью, свекром, которых почитала по-особому, и со всей родней мужа.

Таким образом, рассмотренный нами свадебный обряд сибирских казаков позволяет сделать следующий вывод.

Цикл свадебных действ занимал длительный период времени и вклю-

чал в себя сложные обряды: магические, общественно-бытовые и увеселительно-игровые.

Весь свадебный обряд сибирских казаков формировался как сложное драматическое действие, при этом в каждой свадьбе действие происходило своеобразно и неповторимо.

Для сибирской казачьей свадьбы была характерна пышная праздничность. Обильные пиршественные угощения с песнями, плясками, величаниями, шутками превращали все действия обряда в непрерывное веселье.

При всей традиционности основных моментов обряда и схожести с общерусским, он имел и отдельные фрагменты, отмеченные казачьей спецификой.

Примечания

1. Листова Т. А. Заметки о русской свадьбе // Русские народные традиции и современность. – М., 1995. – С. 114.
2. Русская свадьба: в 2 т. – М., 2000–2001. – Т. 1. – С. 11.
3. Князева И. Н. Свадебный обряд в фольклоре казаков Иртышской линии // Народная культура Сибири и Дальнего Востока. – Новосибирск, 1997. – С. 57–58.
4. См.: Реммлер В. В. Свадебная обрядность сибирских казаков (по материалам Горькой линии) //Антропология и историческая этнография Сибири. – Омск, 1990. – С. 28–40.
5. Князева И. Н. Указ. соч. – С. 57.
6. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. – М., 1992. – С. 30.
7. Календарные обычаи и обряды народов Юго-Восточной Азии. Годовой цикл. – М., 1993. – С. 119.
8. Плахотнюк М. А. Фольклорное наследие сибирских казаков // Народная культура. – Омск, 1997. – С. 12.
9. Сидит Дрема: сб. рус. нар. песен Алтая для детских народных вокальных ансамблей. – М., 1997. – С. 33.
10. Фольклор казаков Сибири. – Улан-Удэ, 1969. – С. 196.
11. Князева И. Н. Указ. соч. – С. 58.
12. Там же. – С. 59.
13. Итс Р. Ф. Введение в этнографию. – Л., 1974. – С. 117.
14. Аркин Е. Я. Запевает казак песнь: Песни казачьих станиц Омской области. – Омск, 1999. – С. 28.

СЕМАНТИКА ХАКАССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

О. В. Киштеева

Народный костюм выступает как средство хранения и передачи «сложного комплекса информации, в котором выделяются утилитарный, эстетический, знаковый и другие аспекты» [1]. Для правильного понимания особенностей народного костюма необходимо не только проследить факторы внешние, повлиявшие на сложение костюма – культурно-исторические, природно-климатические или ландшафтные условия, экономические, но и факторы, определяющие внутреннее содержание вещи, отражение в ней представлений традиционного мировоззрения. Для искусства вообще, а для традиционного искусства в особенности, характерно использование знаков-образов. Ю. М. Лотман отмечает, что «произведения искусства строятся по принципу иконических знаков» [2]. В структуре художественного восприятия принято разделять психофизиологический слой, в который входят самые первые впечатления о художественном объекте на уровне осязания, обоняния, внешнего вида (пространственного восприятия); слой формирования образов, знаков и смыслов и промежуточный слой. Таким образом, анализ искусства можно свести к расшифровке символов и знаков, а также текстов, которые они образуют. Определяя значение символа в системе культур, автор разделяет определения знака и символа. Существуют две системы: по одной системе символ – это синоним знака, по другой – символ является знаковым выражением высшей и абсолютно незнаковой сущности. В первом случае, символическое значение приобретает подчеркнуто рациональный характер, во-втором – содержание иррационально мерцает сквозь знаковое выражение и играет роль как бы моста в рациональный мир из мира мистического. Рассматривая традиционный костюм, следует отметить, что он всегда символичен. Система знаков и символов, заключенных в нем, выстраивает определенный текст, с помощью которого мы рационально пытаемся перевести «план выражения в план содержания». Необходимо отметить также, что такой рациональный перевод не всегда возможен, и здесь мы сталкиваемся с проблемой второй системы интерпретации символа. Мы не ставим перед собой сложной задачи семантической расшифровки системы костюма как текста, но считаем необходимым провести некоторый анализ символического содержания костюма. «В символе всегда есть что-то архаическое. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь особенно заметно. Такое восприятие символов имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива. Способность сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты сохранилась за символами» [3]. Проблема расшифровки архетипических основ символики проводилась классиком этнографии

К. Леви-Строссом, феномен магии и символики исследовался в работах Дж. Фрезера. Интерес вызывает тот факт, что чем обширнее исследования символических и магических основ в различных культурах, тем отчетливее выделяются их архетипические основы. Одной из таких универсальных пространственных моделей культуры является модель Мирового древа (или Мировой горы), определявшей в течение долгого времени модель мира человеческого коллектива. Эта космическая модель мира является наиболее распространенной. Образ Мирового Древа организует пространственную среду как трехчастную модель: верхний мир, средний мир и нижний мир. Как природный объект дерево являлось предком наравне с родовой горой, божеством. Н. Ф. Катанов записал легенду, в котором говорилось, что две священные березы, одна из которых – мужчина, другая – женщина, появились тогда, когда вначале родился народ от отца Ульгеня и матери Ымай. Связь человеческого рода и дерева отразилась в том, что, по представлению хакасов, кости членов рода сделаны из дерева одной породы. Таким образом, у каждого рода есть определенное дерево – прародитель. Например: сагайские сеоки – таг карга, суг карга, хобый, чити пуур, халар, хызыл хая, хый, пильтыр – имеют родовое дерево лиственницу (тыт); у сеоков тилиг сагай, суг карга, хобый, хызыл хая пильтыр – родовое дерево береза (хазын); у качинцев ах хасха сока, ах сока, ызыр, хубан, пуга – родовое дерево лиственница; пурут, хыргыс, хырым хыргыс – береза. Как мы видим, среди родовых деревьев встречаются лиственница – тыт, береза – хазын, сосна – харагай, тополь – тирек, тальник – сот, светлый тальник – хубал, черный тальник – хара тал, осина – ос, пихта – пуйган, кедр – хузух агас [4]. Косвенно родовые деревья указывают на степное и подтаежно-таежное проживание родов, чьими прародителями они являются. Между членами родов, у которых было одно родовое дерево, запрещались брачные союзы. С помощью Мирового Древа в традиционной картине мира описывались все связи и отношения между людьми, и общества с природой. Как уже отмечали, в пространственном отношении идея Мирового Древа имела трехчастную структуру [5]. В народном декоративно-прикладном искусстве хакасов эта трехчастность проявляется в композиции отдельных предметов, декоре, топографии предметов одежды и делении их на принадлежащие к «верху» и «низу». Трехчастная модель мира послужила основой для более сложных (5–7 частных и более) моделей. Устойчивое трехчастное деление вертикальной оси появилось в результате двукратной процедуры разделения «верха» и «низа». Все миры, расположенные по вертикали, соединены Мировым Древом. Вертикаль в хакасском костюме четко выделяется в декоре спинки шуб и сикпенов, в которых середина спинки выделяется вышивкой «орбе». По горизонтали Мировое Древо придает пространству четырехстороннюю структуру, которая является наиболее устойчивой в статическом отношении [6]. В хакасском костюме можно проследить четкое трехчастное горизонтальное деление в декоре и элементах одежды. Семантика трехчастности становится универсальным модулем в композиции костюма.

«Образы человеческого сознания символичны, то есть, способны выражаться через системы символов,

обладающих иконичностью. Символ не только отражает действительность, как это делает знак на основе прямой связи с предметом, но является моделью, структурой, способной действительность трансформировать» [7]. Трансформация действительности в искусстве и проявляется переносом модели мира в предметы и в декоративном ее проявлении. В некоторых случаях человек как микрокосм сам мог стать моделью Мирового Древа – человек «мог выражать идею вертикали уже в силу своего прямохождения» [8]. В этом случае его позвоночник представлял ось мира, его микрокосма. Костюм со всеми системами знаков подчеркивал идею представления человека как модели Мирового Древа. В хакасском костюме подобная модель подчеркивалась следующими предметными кодами: головной убор – Верхний мир, пояс – Средний, подол и обувь – Нижний мир.

Глубокий символизм во всех предметах народного искусства объясняется универсальностью проявления мировоззрения. «Вещи не только реально находятся внутри окружающего мира, но и обладают также и смыслом в пределах мировоззрения. Поначалу они лишь обладали отношением к человеку, теперь же также и у человека имеется отношение к ним. Они стали символом его существования» [9].

В декоре верхней женской одежды – сикпене, в орнаменте вышивки спинки находим символическое выражение вертикали как некоторой временной связи поколений, в некоторых сикпенах по середине спинки – среднему шву, располагается узор, который представляет собой цепочку из элементов пурек – почка. В казахском орнаменте такой узор существует в отделке бордюра и с казахского языка название орнамента переводится как «позвоночник». Обратим внимание, что топографически этот узор связан с серединой спины – позвоночником. Такое «прорастание» одной «почки» в другую может представлять непрерывную связь поколений, с одной стороны, и идею плодородия – с другой. Интересно такое свидетельство орнамента бордюра, которое исследователи назвали «древом жизни по материнской линии», описано оно неолитическим петроглифом. На скале изображена пирамида из рожениц. Ноги каждой верхней фигуры одновременно являются руками нижней, как будто одна женщина рождает другую, эта следующую и т. д. Эта цепочка завершается фигурой животного с рогами [10].

Головной убор в системе народного мировоззрения связывался с Верхним миром. Например, в монгольском костюме шапка представляла собой Мировую гору, а красная кисточка на вершине этой Мировой горы обозначала солнце [11]. В хакасском фольклоре шапку иногда сравнивали с птицей, что подчеркивало ее принадлежность к верхнему миру. «На верхушке высокого дерева сидит большая птица – Шапка, надеваемая на голову» [12].

В народном искусстве вещь была неразрывно связана с человеком. Образ мира традиционным сознанием складывался в костюме. Так, например, знаковая для русской культуры шапка Мономаха строилась и достраивалась в течение длительного исторического времени. Древний космогонический смысл шапки Мономаха, а следовательно, и генетическую основу его декоративности построения исследователи связывают с «ми-

ровым древом жизни», помещаемым на вершине кургана.

Наряду с глубоким семантическим смыслом эстетический образ утилитарной вещи, тесно связан с функцией предмета. «В предметном мире человек “повторяет” себя, свою природу, “удваивает” себя, но свой образ, зрительно похожий на него, он не может воссоздать в этих предметах» [13]. В народном искусстве такой задачи и не ставится. «Удвоение» себя» происходит на знаковом уровне, с помощью такой художественной категории, как декоративность. «На этапе когда космогоническая система преобразуется в архитектурную традицию – юрта, мавзолей, шапка казаха, киргиза или монгола с кисточкой на конце, являющейся дериватом мирового древа, – и возникает возможность декоративного построения предмета и декоративности как художественной категории» [14].

Главной функцией одежды являлась, прежде всего, защитная функция. В прямом смысле как защита от внешней среды, в символическом смысле – защита от внешних, враждебных сил. «Одежда являлась границей между телом (микрокосмом) и миром (макрокосмом)» [15]. Магические и утилитарные свойства вещи для традиционного сознания были равнозначны: «Человек рождается уже в “одежде” …Одежда новорожденного демонстрирует тождество естественной и искусственной оболочек (послед, шкура = первая рубаха). Одним словом кап называли послед, рубаху и мешок» [16]. В расшифровке символического значения ритуалов Дж. Фрезер определил магическое мышление как основу в становлении символики и ритуала. Такое магическое мышление основывается на двух принципах симпатической магии. Первый принцип – это закон подобия, а второй – закон соприкосновения или заражения. По определению Дж. Фрэзера, для традиционного сознания магия является следующим. «Как система природных законов, то есть совокупности правил, которые “определяют” последовательность событий в мире, она может быть названа магией теоретической. В качестве предписаний, которым люди должны следовать, чтобы достигать своих целей, она может называться магией практической» [17]. Исследуя символику костюма и обряды, с ним связанные, мы определяем, что магическое или мифологическое мышление является основой воспроизведения этих символов; основываясь на принципах симпатической магии и символике телесности, одежда мыслилась в неразрывной связи с человеческим телом, не только как защитная оболочка, но как продолжение самого человека. В подтверждение того, что в мировоззрении хакасов одежда являлась одной из оболочек, приведем такой пример. «В случае, когда человека ранили режущим оружием, пока рана не заживет, прорезь одежды не зашивали» [18]. Практически у всех народов существует ряд ритуалов, связанных с позитивным или негативным воздействием на человека, через его одежду, волосы и т. д. Примеры охранительной магии одежды присутствуют у всех народов. Так, в русском костюме она отражается в надевании невестой нескольких одежд и обоими брачующимися – обязательно верхней одежды (независимо от погоды). Охранительное и продуцирующее значение имели головные уборы (мужские и особенно женские), многие атрибуты свадебного обряда [19]. Охранительное значение верх-

ней одежды проявляется в хакасском обычае соблюдения траура близким человеком по покойному, во время которого они одевались в лучшие одежды. В любое время года они ходили в шапке и шубе, а после траура одежду окуривали и складывали в сундук [20]. В горе душа близкого человека считалась наиболее уязвимой, нарушалась ее оболочка, для того чтобы душа умершего не «забрала» ее с собой и одевалась верхняя одежда, которая усиливала магическую защиту.

В традиции ношения одежды наиболее ярко проявлялись представления о защитных ее функциях. Перед тем как надеть новый костюм, его окуривали богородской травой (ирбен) [21]. Здесь можно отметить, что защитная функция одежды дополнительно усиливалась магической функцией огня. В одежде для магической защиты наиболее уязвимые места дополнительно защищались различными элементами: пуговицами, орнаментом, раковинами каури – которые выполняли функции оберега. В одежде всякий «вход» или «выход»: ворот, подол, пола одежды, рукава – дополнительно защищались конструкцией, декором или символами-оберегами. Помимо уязвимых мест, символизирующих «вход» и «выход», которые как бы нарушали целостность оболочки, в традиционном костюме дополнительно обозначались функционально значимые части тела, также нуждавшиеся в магической защите, такие как голова, плечи, спина, руки и ноги (ступни). Символическое значение тесно связано с символикой телесности. В символике телесности определенную роль играет не только символика тела, но и жесты, которые помогают расшифровывать эту символику. Так, голова в символике тела является синонимом самого человека, головной убор в традиционном обществе определяет его социальный статус, плечи – символ мужественности у мужчины, символ женственности у женщины – на плечах человек несет бремя своей судьбы – такая особая роль подчеркивается выделенным кроем и декором плеч в традиционной когенек, существует обычай «поднимания плеч» человеку, носящему траур. Основная часть туловища – грудь, которая считается локализованным центром себя; в женской одежде, подчеркивая материнство, акцентируется грудь и верхняя часть торса, ноги (ступни) несут тело, выполняют функцию движения, обувь дает человеку ощущение силы и придает стабильность, руки и кисти позволяют человеку манипулировать – таким образом, рукав – это защита, так же как и рукавицы. Символические функции присущи не только традиционному костюму, символика телесности присутствует не только в традиционном костюме, она является необходимой составляющей в любом, даже в современном костюме, работая на подсознательной особенности психологии человека.

Примечания

1. Лотман Ю. М. Воспитание души. – СПб., 2003. – С. 276.
2. Там же. – С. 212.
3. Там же. – С. 213.
4. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. – Новосибирск, 1988. – С. 106.
5. Там же. – С. 58.
6. Там же. – С. 43.

7. Народное знание. Фольклор. Народное искусство. – М., 1991. – Вып. 4. – С. 61.
8. Туманова О. С. Концепт Мирового Древа (культурологический анализ). – Ростов н/Д, 2001. – С. 10.
9. Шпенглер О. Закат Европы. – М., 2004. – Т. 1: Образ и действительность. – С. 210.
10. Молчанова Л. А. Орнамент удмуртской традиционной одежды (опыт структурно-семантического анализа). – Ижевск, 1999. – С. 113.
11. Например, символика головных уборов монголов представляет модель мира: «Устремленная к небу остроченная верхушка шапки, покоящаяся на куполообразном основании, символизирует процветание, благополучие. Петелька на верхушке сампина – прочность, крепость, нижняя часть сампина, называемая тав, символизирует солнце. Вниз от тава отходят четыре полоски, обозначающие очаг, и тридцать две прошивки – солнечные лучи». См.: Дэвлет М. А. О головных уборах антропоморфных изображений эпохи бронзы на Верхнем Енисее // Вопросы археологии Хакасии. – Абакан, 1980. – С. 61.
12. Фольклор Саянских тюрков XIX века. – М., 2003. – С. 332.
13. Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. – М., 1976. – С. 87.
14. Искусство ансамбля. – М., 1985. – С. 312.
15. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири… – С. 175.
16. Там же. – С. 171.
17. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. – М., 1998. – С. 18.
18. Бутанаев В. Я. Этническая культура хакасов. – Абакан, 1998. – С. 116.
19. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX вв. – М., 1984. – С. 128.
20. Бутанаев В. Я. Указ. соч. – С. 221.
21. Там же. – С. 116.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ ФОРМА ДВИЖЕНИЯ МАТЕРИИ

Г. Г. Ултургашев

Природная «технологическая» лаборатория природы смогла создать огромнейшее разнообразие функциональных систем, насчитывающее свыше полутора миллионов животных видов. Не случайно, что еще «Дарвин интересовался историей естественной технологии, – писал К. Маркс, – то есть образованием растительных и животных организмов, которые играют роль орудий производства в жизни растений и животных» [1]. Вполне закономерен интерес и современных естествоиспытателей, техников и философов к конкретным технологическим «секретам» биологического мира.

Современная биологическая наука значительно расширила и углубила исследования в этой области. Общие биологические законы и закономерности находят широкое применение в сфере управления биотическими процессами. В этой связи напрашивается определенная аналогия и вновь возникает уже известный закономерный вопрос. «Не заслуживает ли такого же внимания история образования производительных органов общественного человека, история этого материального базиса каждой особой общественной формации?» [2].

Этот вопрос, заданный К. Марксом в XIX в., в период промышленной революции, еще тогда требовал своей разработки. Его позитивное решение позволяло выяснить некоторые закономерные отношения человека к природе, сам жизненный процесс человеческого общества и, опираясь на этот материал, более эффективно раскрыть проблемы социально-экономического и духовного плана. Такой опоры К. Маркс не имел. «Критическая история технологии. Но до сих пор такой работы не существует. Нет ее и сейчас».

Между тем, проблема технологии давно вышла за чисто познавательные рамки. Современная научно-техническая революция вывела технологическую форму движения материи на глобальный уровень развития, обратив тем самым внимание на глобальные проблемы производства, экономики, управления и т. д. Технология стала вполне развитым целым, созревшим для всестороннего глубокого анализа. С чего же начать? Завещая разработку технологии потомкам, К. Маркс отмечает следующее. «И не легче ли было бы написать ее, так как, по выражению Вико, человеческая история тем отличается от истории природы, что первая сделана нами, вторая же не сделана нами?» [3]. Ответ может быть только утвердительным. Поэтому пристального внимания заслуживает и технология живой природы, и социальная технология.

Среди всех «стыков» основных форм движения материи и соответствующих наук взаимопереходы биологического комплекса привлекают к себе наиболее пристальное внимание ученых и инженеров. Особенно эта тенденция касается техносферы. Поиск и реализация общих онтологических и методологических оснований в биологии и техносфере становится важной приметой нашего времени.

Элементарная биологизация техносферы бионикой, то есть исполь-

зование моделей и элементов, например, органов зрения, локации, слуха, обоняния, ориентация животных и т. д., становится сейчас частным случаем. На смену приходят комплексные исследования и попытки конструирования таких систем, в которых органично и экономно воспринимается, преобразуется, накапливается и используется необходимая информация, аналогично животному организму. Функционально биологизируется основное звено комплексной автоматизации любого технологического процесса. Этот фрагмент научно-конструкторской деятельности подчинен стихийно закону перехода от жесткодетерминированных систем к системам самонастраивающимся, самообучающимися, саморазвивающимися. С учетом усложнения самого технологического процесса такой переход на базе принятых конструктивных концепций принципиально невозможен из-за неразрешимости технического противоречия «надежность – сложность».

Но природа располагает такими системами с высокой эксплуатационной, конструктивной и технологической надежностью. «Отказы» в организме, по крайней мере, такие, которые, не сомневаясь, можно было бы отнести к области патологии, возникают удивительно редко. При современных возможностях конструкторов и технологов любая техническая система с конструктивной сложностью такой же или даже много меньшей, чем у организма, вообще не могла бы работать. Как предполагают ученые, такое совершенство достигается «за счет структуры и такого многообразия внутренних связей, когда повышение “конструктивной” сложности почти не снижает, а и увеличивает надежность» [4].

Кибернетическое предприятие, основанное на взаимопереходах структурно-функциональных отношений живых организмов, способно будет менять свое «поведение» – номенклатуру и технологию производства (программу работы) – точно так же, как живой организм меняет свое поведение в зависимости от информации о вариациях окружающей среды [5].

Идеи оптимизации автоматизированных систем управления перешли в традиционно отстававшее от промышленности сельское хозяйство [6]. Сейчас, например, сельскохозяйственное растениеводство рассматривается как такое производство, где главный технологический процесс – это фотосинтез, включающий определенные продукты минерального сырья. Управляя соответствующими потоками исходного сырья, тем самым добиваются высокопроизводительного выхода программированного урожая. Такая «машина», работающая сверхпродуктивно, основана на монокультуре как идеале оптимальности. Но с биологической точки зрения монокультура абсолютно неустойчива. Она требует повышенных затрат на управление ее устойчивостью: энергии, сырья, борьбы с вредителями и т. д. Высокая производительность, таким образом, обходится сверхзатратами. Сравнивая максимально индустриализированное сельское хозяйство США и традиционное хозяйство Юго-Восточной Азии, приходят к выводу, что затраты «суммарной энергии» в США в 250 раз выше традиционного азиатского хозяйства.

Существует ли такой выход из затруднения, который позволил бы сохранить производительность при пониженных затратах? Его видно в переходе от монокультур к агроценозам, искусственным сообществам растений и животных, близким к естественным системам, где устойчивость обеспечивается их собственными регуляторами, а не потоками внешней искусственной энергии.

Отмеченные тенденции и общность онтологических оснований био- и техносферы вызывает естественный интерес к закономерностям биологического мира. Применительно к проблеме соотношения биотехнологии и социальной технологии в качестве ориентиров, ограничивающих предмет анализа, целесообразно принять: во-первых, наиболее общие закономерности взаимодействия живой и неживой формы материи, снятые социальной формой движения материи; во-вторых, общие онтологические и методологические основания биотехнологии и социальной технологии. Первый ориентир нацеливает исследователя на разграничение специфических и общих закономерностей биологического мира в целом, а затем – на разведение последних по специфике био- и биосоциальных особенностей. В свою очередь это дает базу для перехода ко второму этапу, то есть к раскрытию соотношения биотехнологии и социальной технологии.

Для перехода к анализу деталей необходимо прежде ознакомиться с наиболее общими концепциями жизни, которые в целом характеризуют биологическую форму движения материи. Чаще всего биологическая форма движения материи (жизнь) характеризуется как способ существования открытых (то есть обменивающихся веществом и энергией) нуклепротеидных систем, обладающих свойствами саморегулирования и самовоспроизведения. Это определение базируется на известном положении Энгельса о способе существования белковых тел через постоянный обмен веществом с внешней природой [7] и, как правило, большинством ученых признавалось в качестве основной концептуальной трактовки жизни.

Однако, по верному замечанию Г. А. Югая, это не единственная наиболее общая концепция жизни. Такой же общностью обладает эволюционная теория Ч. Дарвина [8]. Ч. Дарвин открыл всеобщий и универсальный закон естественного отбора, который синтезировал в себе не только теории прошлого, но и современные, тем самым вводя в исследование принципы историзма. Любое целостное теоретическое исследование неизбежно требует абстрагирования и исследовательский акцент работ Ч. Дарвин – не исключение. «Когда Дарвин говорит о естественном отборе, – писал Ф. Энгельс, – он отвлекается от тех причин, которые вызывали изменения в отдельных особях» и поэтому пренебрегает «вопросами о причинах повторяющихся индивидуальных изменений ради вопроса о той форме, в которой они становятся всеобщими. Это недостаток, который Дарвин разделяет с большинством людей, действительно двигающих науку вперед» [9]. Но что значит подключить к анализу все формы жизни от низшей до высшей? Не что иное, как учесть изменчивость, наследственность и приспособление, то есть син-

тетическую теорию развития Ч. Дарвина. Поэтому, если говорить о наиболее полном понимании биологической формы движения материи, то она должна, на наш взгляд, синтезировать в себе в первую очередь эти две наиболее общие концепции жизни (Энгельса – Дарвина).

Мы не ставим перед собой цели дать обобщенное определение биологической формы движения материи, хотя уже достаточно ясно, что необходимо для этого сделать. Исследовательский акцент здесь состоит в том, чтобы при исследовании и использовании биологических законов, необходимых для вскрытия техногенеза, не ограничиваться одной, хотя и наиболее важной стороной жизни, а учитывать их диалектику. Иными словами, следует рассматривать закономерности биологического отбора (развития) через вещественно-энергетический обмен, осуществляемый организмом (функционирование), а функционирование – через развитие. Таким образом, предметом дальнейшего рассмотрения станут те наиболее общие законы функционирования и развития органического мира, которые позволят правильно ориентироваться при исследовании технологической стороны обмена веществом и энергией, зарождении и развитии технологической формы движения материи в целом.

Основной закон биологического функционирования, сформулированный Ф. Энгельсом, выступает исторически первым отношением, определяющим все другие законы. Основной закон жизни вытекает как отношение двух сторон. Одна из них – это нуклепротеидные системы, обладающие свойствами саморегулирования, самовоспроизведения, самообновления и размножения. Если оставить за пределами рассмотрения вирусы и фаги из-за их низкой организации и спорности их отношения к миру живой природы, то к нуклепротеидным системам следует отнести в порядке субординации бактерии, растения и животные организмы. Следует учесть и такие целостные образования, как популяции. В последнее время теоретическая биология снова особое внимание уделяет популяции как элементарной эволюционной единице, в которой происходят процессы изменения морфологии, поведения, организации особей и т. д. Но следует учесть, что любая эволюция реально протекает не сверху (как это долго казалось исследователям), а снизу – от конкретных особей, образующих популяции. Поэтому, как правильно замечает Т. В. Лойт, «при биологическом рассмотрении реальный индивид является исходным пунктом исследования» [10]. В качестве конкретной единицы анализа целесообразно принять животный организм в связи с тем, что он обладает высшим уровнем взаимодействия и отражения (в сравнении с растениями и микроорганизмами), и, следовательно, способен наиболее полно выразить специфику технологического движения.

Другой стороной отношения выступает не сама внешняя природа как таковая, а определенная, выделенная ее часть – среда, а точнее – материальные условия среды, с которыми вследствие своей пространственно-временной ограниченности только и может контактировать реальный живой индивид. Иными словами, вторая сторона отношения – это динамические условия внешней среды. Из диа-

лектического единства отмеченных различных сторон и формируется общий и основной биологический закон как форма взаимосвязи организма и среды: жизненные процессы и явления саморегуляции, самовоспроизведения, самообновления и т. д. осуществляются живыми организмами только через биологический обмен веществом и энергией с динамическими условиями среды.

Этот закон, сформулированный для всего органического мира, может иметь различную форму проявления в зависимости от особенностей среды и жизнедеятельности вида. Отсюда и его методологическое значение в поиске истоков и специфики биотехнологии. Так, знание специфики основного закона развития и функционирования современных антропоидов позволяет: а) более точно реконструировать условия среды доисторического развития гоминид; б) восстановить процессы освоения ими различных ареалов; в) показать специфику технологической переработки вещества и энергии природы в целях своего самоподдержания и расширенного воспроизводства; г) выделить особенности видоизменения технологических органов гоминид и вероятные способы их использования. Конечно, современная экология антропоидов отлична от условий раннего периода антропогенеза, но следует признать, что экстраполяция знаний о ныне действующих факторах и причинах эволюции на прошлое, это единственный научно обоснованный способ ее каузального объяснения [11].

Рассмотрение некоторых сторон основного закона позволяет вывести определенные следствия и сформулировать дополнительные (неосновные) законы функционирования и развития органического мира. Так, еще Ф. Энгельс отмечал как первооснову жизни постоянство вещественно-энергетического обмена, поскольку «с прекращением этого обмена веществ прекращается жизнь, что приводит к разложению белка» [12]. Отсюда следует объективный характер закономерной и неразрывной связи организма и биотических условий внешней среды. Действие этого закона не всегда так очевидно, как это иногда представляется. Существуют такие глубокие и длительные анабиозы, которые порой не позволяют современными способами зафиксировать прямой вещественно-энергетический обмен. Такие факторы порождают фантастические гипотезы о соотношении жизни и смерти. Даже при явном обмене, но скрытой одной из его составляющих возникают трудные загадки. Так, например, пустынный грызун – кенгуровая крыса в период длительных засух не пьет воду, ест совершенно сухую пищу и в то же время водный баланс ее ничем реально не отличим от любого животного. Только тщательные исследования показывают, что единственным источником воды стала так называемая «метаболическая вода», полученная при окислении сухих питательных веществ [13].

Закон неразрывного единства организма и биотических условий внешней среды носит противоречивый характер, поскольку реально организм и его жизненно важные условия отделены друг от друга. Противоречие преодолевается активностью живого: перемещением в пространстве, скоростной динамикой, поиском

необходимых элементов, извлечением (отрывом) их из среды, переработкой и ассимиляцией специальными органами. Подчеркнем, что реализация рассматриваемого закона непрерывно осуществляется живыми через его естественные (а порой и искусственные) орудия жизнедеятельности.

Раскрытие и учет закономерностей взаимосвязи и взаимодействия организма и биотических условий внешней среды могут стать методологически полезными в раскрытии техногенеза и в особенности при решении специфических вопросов с явно технологической окраской. К ним относятся: во-первых, способы формирования цели поиска жизненно важного элемента внешней среды (предмета животного труда); во-вторых, технология поиска: программы, тактика, способы и т. д.; в-третьих, внешняя биотехнология: предварительное изъятие и переработка вещества и энергии; в-четвертых, внутриорганизменная технология веществ, энергии и информации вплоть до ассимиляции необходимых животному материальных компонентов; в-пятых, соотношение между предметом преобразования и структурой, морфологией животных организмов; в-шестых, диалектика структуры и функций в живом организме и т. д.

Единство или система «организм – условия внешней среды» анализировалась выше несколько односторонне, то есть учитывалась главным образом активность организма. Это возможно в том случае, если функционирование системы стабилизировано: существует вполне сформированный организм, который в окружающей среде всегда находит соответствующие условия для самоподдержания и развития. Но внешняя среда динамична и с изменением (исчезновением) необходимых организму условий – последний вопреки своим непосредственным потребностям изменяется, перестраивается или элиминирует – прекращает существование. Как видно, решающая роль в процессе взаимодействия в этом случае переходит на сторону внешних условий, а закон единства организма и биотических условий внешней среды трансформируется в новый закон – закон приспособления или соответственной изменчивости. И это логично, поскольку не существуй единства «организм – среда», не потребовалось бы конкретного приспособление или соответствующей изменчивости организма.

Закон приспособления реализуется несколькими способами. Одни организмы изменяются с сохранением наследственности (модификация), другие изменяют наследственность (мутация), третьи вымирают. «Сохранение полезных индивидуальных различий или изменение и уничтожение вредных я назвал естественным отбором, – писал Дарвин, – или переживанием наиболее приспособленных» [14]. Следовательно, приспособление совершается стадийно. Сначала возникают мутационные изменения, а затем отбор, закрепление полезных свойств и отбрасывание бесполезных. Дополняя друг друга, изменчивость и естественный отбор формируют организмы и их части соответственно изменению внешних условий.

Большой группой законов охватывается взаимодействие онтогенетического (индивидуального) и филоге-

нетического (исторического) развития организмов. Сюда следует включить закономерное единство индивидуального и филогенетического развития, при котором историческое является условием осуществления филогенетического. Широко известен сформулированный Э. Геккелем закон, отражающий зависимость онтогенетического и филогенетического развития: «В течение быстрого и краткого хода своего онтогенетического развития особь повторяет важнейшие из тех изменений форм, через которые прошли ее предки в течение медленного и длительного хода их палеонтологического развития» [15].

Особую трудность представляет раскрытие закона наследования приобретенных свойств. Очень часто и неверно утверждается о передаче именно приобретенных морфологических признаков по наследству. Но хорошо известно, что наследственной основой является набор молекул ДНК, формирующих белок, то есть передаются только способы вырабатывать признаки. А эти способы в зависимости от условий могут или сработать, или сделать невозможным осуществление жизненных функций организма. Поэтому представляется наиболее правильной формулировка закона наследования приобретенных свойств, предложенная А. Е. Фурманом «как закон сохранения в последующих поколениях изменившегося типа обмена веществ, типа жизнедеятельности, связанного с изменением наследственной основы» [16].

Вполне понятно, что затронутыми законами далеко не исчерпывается все многообразие функционирования и развития органического мира. Однако отмеченные узловые моменты взаимодействия организма и определенных факторов, условий внешней среды, индивидуальной и исторической изменчивости, стабильности организмов и т. д. могут быть достаточно надежными исходными методологическим ориентирами при анализе технологических механизмов живой природы. В качественном отношении они могут быть дифференцированы, во-первых, на процессы природной технологии формо- и видообразования животного мира вплоть до ее высшего результата – человека, во-вторых, на биотехнологию, то есть активную переработку вещества и энергии природы самим животным миром. Первый тип законов преимущественно касается биовзаимодействия и отражения. Если конкретизировать цель дальнейшего исследования, то ее можно сформулировать в виде двух развернутых вопросов: во-первых, каковы формы, механизмы, черты, свойства природной среды и организма на высшей эволюционной стадии развития материи, черты той биологической активности, которые генетически связаны с зачатками социальной технологии? Иными словами, антропоид как высшая стадия эволюции должен дать один из тех ключей, которые позволят открыть простые отношения, зародышевые механизмы технологической формы движения материи. Во-вторых, где тот поворотный момент и какова его качественная специфика в естественно-историческом процессе, то историческое начало технологической формы движения материи, которая сейчас по своим масштабам носит планетарный характер, а по уровню и интенсивности взаимодействия сопоставима с космическими силами.

Позитивный ответ на поставленные вопросы могут дать те простые, основополагающие, изначальные отношения и закономерности, которые пока скрыты в современной высокоразвитой и сложной технологической форме движения, или, по крайней мере, наметить пути дальнейшего ее изучения.

Примечания

1. Маркс. К. Капитал. Т. 1 // Маркс К. Энгельс Ф. Соч. – 2-е изд. – Т. 23. – С. 384.
2. Там же. – С. 384.
3. Там же.
4. Гнеденко Б. В., Сорин Я. М., Славин М. Б. За советом в природу. Заметки о надежности в технике и живом мире. – М., 1977. – С. 20.
5. Гурьев Д. В. Становление общественного производства. – М., 1973. – С. 247.
6. Свирежев Ю. М. Кибернетика и урожай // Кибернетика живого. Биология и информация. – М., 1984. – С. 54–59.
7. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К. Энгельс Ф. Соч. – 2-е изд. – Т. 20. – С. 616.
8. Югай Г. А. Общая теория жизни: (диалектика формирования). – М., 1985. – С. 18.
9. Энгельс Ф. Анти-Дюринг // Маркс К. Энгельс Ф. Соч. – 2-е изд. – Т. 20. – С. 70.
10. Лойт Т. В. Проблемы теоретического единства многоуровневого биологического знания // Диалектика в науках о природе и человеке. Единство и многообразие мира, дифференциация и интеграция научного знания. – М., 1983. – С. 364.
11. Завадский К. М., Колчинский Э. И. Эволюция эволюции (Историко-критические очерки проблемы). – Л., 1981. – С. 64.
12. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К. Энгельс Ф. Соч. – 2-е изд. – Т. 20. – С. 616.
13. Шмит-Нильсон К. Как работает организм животного. – М., 1976. – С. 10.
14. Дарвин Ч. Происхождение видов. – М., 1952. – С. 139.
15. Мюллер Ф., Геккель Э. Основной биологический закон. – М.; Л. 1940. – С. 149.
16. Фурман А. Е. Диалектическая концепция развития в современной биологии. – М., 1974. – С. 84.

КАРТИНА МИРА ДЕТЕЙ С ДЦП СО СЛОЖНОЙ СТРУКТУРОЙ ДЕФЕКТА: ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ И ФОРМИРОВАНИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

О. А. Алферова

Особое внимание в последнее время стало уделяться вопросам адаптации и реабилитации людей «с ограниченными возможностями». Происходит это по нескольким причинам. Во-первых, таких людей становится (в связи с техногенными и экологическими факторами) все больше; во-вторых, процесс прохождения ими адаптации специфичен и требует особого подхода и изучения. Второй аспект связан с невозможностью полноценного физиологического и психического функционирования личности, а значит – дифицитарным восприятием, развитием и, следовательно, нарушением функционирования сфер коммуникаций и формирования картины мира. Последнее оказывается особенно важным, так как даже при недостаточном интеллектуальном развитии, может являться единственным способом жизнедеятельности и самоутверждения личности.

Вопрос формирования картины мира детей с детским церебральным параличом (ДЦП) со сложной структурой дефекта (отягощенный интеллектуальной недостаточностью) до сих пор остается открытым. Составляя немногочисленную группу, такие дети, как правило, остаются в тени решения проблем детей с ДЦП с нормой интеллекта.

Сфера функционирования и формирования картины мира у детей с ДЦП является малоизученной и представлена, в основном, западной культурантропологической школой в рамках изучения национальных различий, включающей следующие направления:

1. Психологическая антропология:

- культуро-центрированный подход (Р. Бенедикт «Модели культуры», А. Кребер «Конфигурации культурного роста»);
- ценностный подход (А. Кребер, К. Клакхон «Культура: Критический обзор понятий и определений»);
- «мышление и культура» (Л. Леви-Брюль «Коллективные представления»);
- «психология народов» (В. Вундт «Психология народов»);
- «психология групп» (Г. Лебон «Психология толпы»).

2. Культурная антропология:

- «культурный релятивизм» (М. Херсковиц «Культурная антропология»);
- «Культура-и-Личность» (Дж. Хонигман «Культура и Личность»).

3. Когнитивная антропология (Р. Редфилд).

4. Традиционология (Э. Шилз «Традиция», Ш. Эйзенштадт «Традиция. Изменение и модернизация»).

5. Новая историческая школа (Ф. Граус, Ж. Ле Гофф, Ж. Дюби, М. Блок).

6. Когнитивная психология (Дж. Сперлинг, Норманн и Румельхарт, Р. Л. Солсо) в рамках теории

семантической организации психических процессов затрагивает сферу восприятия и функционирования знаковых систем.

В отечественной психологии понятие «образ мира» в контексте деятельностного подхода к пониманию происхождения и функций психического ввел А. Н. Леонтьев (В. В. Столин, А. Д. Логвиненко). Кроме того, вопросы природы восприятия и образования представлений, а также их значений разрабатывали: Л. С. Выготский (теория культурно-исторического развития психики), Д. Н. Узнадзе («теория установки»), А. Г. Асмолов («теория стимул-реакции») в попытках структурирования поведения человека, Н. А. Берштейн (физиология активности) и др.

Проблема исследования определяется отсутствием в отечественной и зарубежной практике исследований, посвященных вопросам функционирования и возможностям формирования картины мира детей с ДЦП со сложной структурой дефекта. Скудные данные можно почерпнуть из работ по дефектологии все тех же мэтров отечественной психологии – Л. С. Выготского, А. Р. Лурии, С. Я. Рубинштейна, которые касаются развития детей с интеллектуальной недостаточностью, опять-таки в структуре одного дефекта. Современные работы об особенностях психического и умственного развития детей с нарушением опорно-двигательного аппарата затрагивают лишь общие вопросы их обучения, воспитания, социализации или адаптации. Это работы Е. М. Мастюкова, И. Ю. Левченко, И. И. Мамайчук.

В связи с этим возникает необходимость рассмотрения следующих вопросов:

1) уточнить механизмы функционирования картины мира;

2) определить особенности восприятия и формирования представлений у детей с ДЦП со сложной структурой дефекта в рамках формирования картины мира.

Обратимся к первому вопросу.

В рамках исследований формирования картины мира психологическая антропология и культурная психология выдвигают ряд гипотез, на основе деятельностного подхода, в которых критикуется «теория стимуляции». Согласно последней, картина мира является лишь некоторым средством, привлекаемым для «обработки» навязанного субъекту стимульного воздействия и превращения его в значащий образ.

Деятельностный же подход указывает на противоположный характер формирования процесса познания как изначально и подлинно активного:

1. Картина мира не складывается из образов отдельных явлений и предметов, а с самого начала развивается и функционирует как некоторое целое. Это значит, что любой образ есть не что иное как элемент картины мира, и сущность его не в нем самом, а в той функции, которую он выполняет в целостном отражении реальности.

2. Образ мира не совокупность инструментов, приемов и программ, которые приходят в движение под влиянием внешних воздействий, а до этого находятся в состоянии покоя (хранятся). Движение от образов картины мира навстречу стимуляции

извне является модусом его существования и носит, условно говоря, спонтанный характер. Этот процесс обеспечивает постоянное апробирование картины мира чувственными данными, подтверждение его адекватности. При нарушении возможностей такого апробирования картина мира начинает разрушаться.

Таким образом, картина мира генерирует познавательные гипотезы не только в ответ на познавательную задачу, а постоянно. Внутренние и внешние факторы лишь модифицируют присутствующий процесс, могут направлять его в другое русло, но не строят его с нуля.

3. Наличие встречного процесса от картины мира на стимуляцию является необходимым условием ассимиляции образом мира чувственных впечатлений, вызываемых этой стимуляцией, включение информации, которую она несет в целостную картину мира субъекта, то есть речь идет о рефлексивных процессах, лежащих в основе взаимодействия образов картины мира и субъекта. Первичное становление мотива в целях и целей в средствах деятельности невозможно без ориентировки в плане образа. Однако, будучи начатой, деятельность все время оказывает обратное влияние на картину мира, обогащая и модифицируя ее. Таким образом, деятельность всегда выступает как первичное и ведущее начало.

На смену схеме S-O-R приходит схема O1-S-O2-R, где O1 – образ мира или актуализированная его часть; S – стимуляция; O2 – модифицированный, уточненный или исправленный образ мира, который во многих случаях может совпадать с O1, если ожидаемые чувственные впечатления действительно имели место; R – реакция, ответное действие.

Восприятие, в рамках такого понимания, следует рассматривать как действие субъекта, посредством которого осуществляются различные преобразования стимулов в образ (А. Н. Леонтьев). Такая деятельность будет всегда семиотична, а значение представлений будет выступать как превращенная форма деятельности, поскольку в значении фиксируются свойства объекта, существенные с точки зрения общественной и личной практики. Такая деятельность должна пройти длительный период формирования в процессе распредмечивания, пока не появится механизм формирования самих механизмов семиотической деятельности. Только тогда субъект деятельности может построить ее модель и с ее помощью сформировать у себя планы действий, необходимые для решения задач такого типа.

Семиотическая деятельность представляет собой сложную многоуровневую систему и предполагает отражение через репрезентацию, различение обозначаемого и обозначающего, осуществление актов кодирования и декодирования и проч. Г. А. Глотова выделяет в ней три уровня и различает три типа семиозиса соответственно:

- семиозис как сторона реальной практической деятельности, опирающейся на использование конкретных предметов для общения и познания объектов;
- семиозис, связанный с познавательной деятельностью, опирающей-

ся на анализаторно-отражательную систему для общения и познания объектов;

- семиозис, связанный с созданием специфических орудий отражательной деятельности конкретного человека.

В своем развитии ребенок присваивает эти уровни семиотической деятельности не поочередно, а в системе, так как для построения адекватного представления восприятие должно с самого начала строиться как целостное образование, а не составляться из отдельных элементов.

Этот аспект становится важным для осознания (рефлексии) субъектом воспринятого и построения им собственной активности в соответствии с идеальной формой (замысел деятельности, представляющий в свернутом виде ее смысл, цель, план реализации и проч.), которая трактуется как «продуктивное действие». Условием «продуктивного действия», в свою очередь, является символизация – модельное и закономерное разложение той или иной обобщенной функции действительности в бесконечный ряд частностей и единичностей. Эта системность значений, по Л. С. Выготскому, и является критерием осознанности или сознательности. Осознание средств сознания (понятий, системы значений) необходимо для разведения картины мира и собственно действительности. Действительность репрезентирована субъекту через призму чувственной модели мира (перцептивный образ) или через знаковые, концептуальные модели, и в этом плане для нерефлексирующего субъекта действительность оказывается манифестированной некоторой моделью мира, «слитой» с этой моделью (В. Ф. Петренко). Рефлексия средств познания позволяет через констатацию множественности возможных моделей мира обеспечить определенную свободу в конструировании средств познания и образа реальности. В таком случае генезис и трансформация значений являются механизмами трансформации сознания в рамках формирования картины мира субъекта.

В силу психофизиологических особенностей дети с ДЦП со сложной структурой дефекта практически не способны к самостоятельной рефлексирующей деятельности, а мыслительными операциями овладевают лишь в рамках научения.

Детский церебральный паралич – это первичное нарушение деятельности коры головного мозга под воздействием различных факторов, повреждающих его до, во время и после рождения ребенка, что приводит к проявлению разнообразных органических и функциональных изменений в коре головного мозга и в нижележащих отделах центральной нервной системы.

Патогенез нарушения познавательных процессов у детей с ДЦП чрезвычайно сложен. Вместе с патологией двигательно-кинестетической функциональной системы существенную роль в недоразвитии восприятия играют сенсорные, интеллектуальные и речевые расстройства (обратимые и необратимые).

Сенсорные расстройства зрительного, слухового, тактильного и кинестетического (двигательного) восприятий обуславливают нарушения

активного восприятия окружающего мира (невозможность его целостного функционирования для формирования адекватных образов представлений) и, как следствие, – несформированность предметно-практической деятельности. Ограничения мобильности диктуют освоение понятий пассивно, вне практической деятельности и без навыков оперирования, что ведет к нарушению семантической стороны значений и сознания. Невозможность полноценного развития интеллектуальных процессов осложняет этот дефект. У таких детей знания о мире крайне скудны, разрозненны, значения не сформированы или ошибочны, статичны, так как не могут самостоятельно трансформироваться.

В свете вышесказанного становится понятным, что взаимосвязь сенсорного и когнитивного развития у детей с ДЦП имеет иную основу:

- у детей с интеллектуальной недостаточностью имеется разрыв между сигнальными системами, который позволяет выработку ассоциативных связей без их адекватной вербализации методами распредмечивания и символизации: построение символически-схематической конструкции с помощью воображаемых форм представлений (по аналогии с незрячими детьми).

Однако для этого необходимо выделить способы присвоения механизмов семиотической деятельности, адекватные для детей с ДЦП со сложной структурой дефекта, а также исследовать особенности их семиотической категориальной структуры сознания (по В. Ф. Петренко).

Примечания

1. См. Флиер А. Я. Культурная антропология. – М., 2002. – 302 с.

Философия и искусство

ОБРАЗ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ НА ЗАПАДЕ: ВТОРАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ (ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКИЕ РЕФЛЕКСИИ 30–40-х гг. XX в.)*

В. И. Красиков

Русская философия, как самостоятельное духовное образование и складывающаяся национальная традиция, стала известной Западу, как профессиональным философам, так и интересующейся публике, лишь в 20–30-х гг. XX в. До того Запад был знаком в большей степени либо с аристократами и революционерами, либо с представителями великой русской литературы. Немецкие профессора философии конца XIX в. (Виндельбанд, Риккерт, Коген, Вебер, Кронер) знали восторженных русских юношей, изучавших их философию, однако справедливо считали их скорее учениками и проводниками собственных идей в далекой экзотической стране, чем самостоятельными философами.

История поставила необычный и одновременно трагический и беспрецедентный эксперимент по насильственному пресечению естественного духовного развития целого суперэтноса и прививанию ему новых мировоззренческих ориентаций. Большевики, находясь еще в относительно умеренной фазе своей политической эволюции, уже в качестве господствующей партии, еще не расправлялись со своими философскими противниками. Хватало вполне реальных «супостатов». Интеллигентская верхушка партии (Ленин, Троцкий, Зиновьев, Каменев, Луначарский, Бухарин) хотя и не принимала немарксистские философские взгляды, однако ценила и уважала людей, способных вообще к творческой интеллектуальной работе. Потому их «вежливенько препроводили» в страны «буржуазной демократии», где только и место этим «дипломированным лакеям буржуазии» (Ленин). Свыше 20 самых видных российских философов либо сами уехали, либо были высланы. Наиболее знаменитый и массовый прецедент – «философский пароход» (11 философов). Единицы, оставшиеся в России, растворились в лагерях после «интеллигентской» фазы в большевистской политической эволюции (судьба Г. Шпета, П. Флоренского, А. Лосева).

Первая презентация – это общественно-политическая и творческая деятельность русского «философского десанта» – 25 человек [1]. Представители самых разных отечественных философских течений постепенно, в течение 20–30-х гг., рассеялись по Европе и Америке, продолжая в новых условиях заниматься своим прежним

* Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ № 06-03-02011а

делом, которое даже получалось у них не в пример лучше, чем на родине. То, что казалось само собой разумеющимся в родной среде, – стало требовать разъяснений и обоснований в чужих условиях, то, что казалось непреодолимыми разногласиями дома, стало вдруг несущественным, лишь аспектом общей ментальной традиции. Удивительно, но именно эмиграция, существование в чуждой культурной среде и создало, по сути, относительно гомогенную русскую религиозно-философскую традицию, подавив по ходу дела другую, оппозиционную. Философской рефлексии также чрезвычайно благоприятствовала эта вынужденная ситуация «вне» родного контекста: свое видится более объемно и в верных пропорциях издали и в сравнивании.

Высланные русские философы все были уже сформировавшимися самостоятельными мыслителями и на 20–30-е гг. пришелся пик их творческой зрелости. У себя в России они все нашли бы своих поклонников и последователей, так как работы каждого представляли собой углубленную разработку какого-то важного аспекта народного духа, круга его злободневных и вечных интересов. Однако они оказались там, где у людей были совсем другие интересы и совсем другая жизнь с иными проблемами. «Наша встреча с западными философами сразу обнаружила разницу душевных и духовных установок, – вспоминал Б. Вышеславцев, – их поражал и раздражал наш абсолютизм, максимализм, наше требование окончательных решений и сведение всех проблем к последнему смыслу всего существующего» [2].

Первая презентация оказалась тяжелым испытанием для русских философов, выдавленных из культурной среды, которая была для них хорошо известной и родной, проводниками основных импульсов которой они и были. Они столкнулись с испытанием непонимания и с испытанием рынка, где первое обуславливало второе. Причем основной проблемой была именно герменевтическая: не просто перевод с языка на язык, а передача смыслов, радикально отличных от западных культурных кодов. Чисто переводческих проблем большинство высланных русских философов вообще не имели, так как в силу специфики дореволюционного образования и культуры многие из них свободно владели хотя бы одним, а то и несколькими европейскими языками.

В преодолении данного герменевтического затруднения требовалось интуитивное соединение двух начал: способности к эмпатированию в душевный строй европейцев и идентификационная устойчивость, верность своему ментальному складу. Подобное соединение, душевная работа оказались под силу немногим. Большинство русских философов стали «изолятами», то есть никому не нужными, кроме своих же собратьев по несчастью в эмиграции. Они оказались либо слишком традиционалистами, не желавшими вникать в причины их непонимания и неприятия западной публикой и коллегами, либо, напротив, будучи в России импортерами последних новомодных европейских идей и, вследствие того, «самыми продвинутыми и прогрессивными» (а по сути, жившими за счет чужих культурных капиталов), они на Западе

оказались лишь никому не интересными компиляторами того, что и так было хорошо известно.

Репрезентантами русской философии в 20–30-х гг. XX в. оказались, прежде всего, Бердяев, Шестов и Сорокин (в Америке), чьи выдающиеся коммуникативные и творческо-герменевтические способности позволили им, сохранив культурную оригинальность, найти новые для себя и адекватные западным ментальным особенностям средства выражения своих идей. Именно по их произведениям, вошедшим в интеллектуальный оборот западной мысли и переведенным на многие языки, стали судить о русской философии.

Меж тем проблемы аутентичности и, что главное, самобытности и самостоятельности последней продолжали оставаться открытыми. Бердяев и Шестов, при всей их известности, выглядели скорее исключениями, близкими европейскому экзистенциализирующему духу. Остальные русские философы представали как либо унылые православные ортодоксы, либо эпигонами. Так есть ли «русская философия» или же правильнее говорить о «философии в России» [3].

Подобный вопрос инициировал появление в русской философской эмиграции 30–40-х гг. XX в. фундаментальных историко-философских работ, обобщавших 150-летнюю эволюцию русской философии и предлагавших свои образы и модели ее развития. Речь идет, прежде всего, о четырех работах: трех «Историях русской философии» Б. Яковенко (1939), В. Зеньковского (1948–1949) и Н. Лосского (1951) и «Русской идее» Н. Бердяева (1946). Именно этот ряд, профессиональную серию историко-философских рефлексий ключевых фигур русской философии того периода, появившихся в одно историческое время, я и называю «второй презентацией» русской философии на Западе. Указанные философы аргументированно, с разных мировоззренческих позиций, предъявили доказательства существования юной (150 лет на то время), но самобытной, глубокой и амбициозной русской философии. Итак, какова же она, русская философия «второй презентации»?

Первая презентация русской философии удалась как победа одной из линий дореволюционного развития – линии религиозной философии, возглавляемой Бердяевым, Булгаковым и Флоренским. Эта победа была закреплена в трех из четырех трудов по истории русской философии, где последняя и рассматривается как магистраль православного философствования. Этот тот миф, который был создан полвека назад, потом, по сути дела, некритически воспроизведен и канонизирован в 90-е гг. XX в. в демократической России [4].

Б. Яковенко, автор одного из четырех трудов по истории русской философии, отмечает в качестве одной из типичнейших черт эволюции русской мысли «вековечный спор славянофильства и западничества» [5]. В противоборстве этих сил и родилась, как известно, русская философия в 30–40-е гг. XIX в. Это диалектическое, плодотворное противостояние породило мощную генерацию философов, составивших цвет эмигрантской русской философии. Меж тем, в их работах мы практически не встретим каких-либо комментариев об этом противостоянии. Тому могут быть два объяснения.

Во-первых, было оно довольно-таки резким с обеих сторон, но особенно со стороны «неозападников». Так Яковенко посвятил три специальные персональные разгромные статьи, во многом с несправедливыми обвинениями против лидеров «неославянофильства»: Бердяева («Философское донкихотство»), Булгакова («Философский экономизм») и Флоренского («Философия отчаяния») [6]. В интеллектуальном мире нет мести страшнее, чем преднамеренное забвение.

Во-вторых, многие из бывших западников, причисляемых (с их молчаливого одобрения) в 1922 г. Яковенко («Очерки по истории русской мысли») к своим, неозападникам или философам-рационалистам со светской репутацией, стали в эмиграции «ренегатами», то есть сэволюционировали в сторону религиозной философии. Это С. Франк, Б. Вышеславцев, И. Ильин, Н. Лосский, Ф. Степун. Свои изначальные взгляды с некоторыми коррекциями все же в сторону противника (судьба всех российских западников!), сохранили лишь С. Гессен, да и сам Яковенко [7]. Подобное не могло не рассматриваться как весомое доказательство того, что гносеологический рационализм, систематические построения в светской философии есть скорее случайность, юношеская болезнь роста «настоящей» русской философии.

Я полагаю, что названия, выбранные Яковенко для квалификации противостояния дореволюционных лет XX в. в философской жизни России малоудачны. Лишь отдаленно, по корням, самым общим ориентациям они могут быть названы «неозападничеством» и «неославянофильством». Такое всегда было, есть и будет: и в царской, и в советской, и в современной России. Суть дела была уже все же несколько в ином: как развиваться отечественной философии и какими стандартами она должна руководствоваться?

До революции в России сложилась система подготовки философских кадров, предусматривавшая обязательное многолетнее (3–4 года) командирование молодых магистров в университеты Западной Европы, особенно Германии. Как известно, уже Вл. Соловьев проходил подобную (более краткую) стажировку в Англии (откуда, от Ф. Брэдли, вероятно, и идут его идеи о конкретной универсальности абсолюта), затем это уже стало системой. Так получали образование, слушали лекции и участвовали в семинарах Виндельбанда, Риккерта, Когена, Наторпа, Гартмана, Кронера – Б. Вышеславцев, Н. Бубнов, С. Гессен, М. Гурвич, Б. Кистяковский, В. Сеземан, Ф. Степун, С. Франк, Б. Яковенко, поэт Б. Пастернак, М. Рубинштейн и др.

Эти молодые философы (плюс Г. Г. Шпет) сгруппировались вокруг журналов «Логос» и «Труды и дни», создав свою особую интеллектуальную сеть. Типаж этих русских философов довольно характерен для периода становления национальной философии: как в те, так и в наши дни. Это типаж «импортера», по терминологии Р. Коллинза, – молодые, способные философы с хорошей языковой подготовкой, быстро и прочно схватывающие самые последние интеллектуальные достижения западной традиции, отождествляющие себя, вследствие того, с «последним словом» в подлинной философии. Они действительно зачастую оказываются на «шаг впе-

реди» остального, более неповоротливого отечественного философского сообщества. Однако это порождает у них комплекс превосходства и амбициозность: они видят свой более качественно высокий уровень рефлексии и снисходительно могут иронизировать по поводу своих «туповатых» соотечественников и коллег. Нет нужды напоминать о том, что это не ими самими достигнутый уровень, это заемный интеллектуальный капитал, который в большинстве случаев импортеры использовать творчески не могут. Слишком велика оказывается зависимость от чужих идей, глубоких, но готовых истин. Импортеры подавлены импортом, они могут лишь беспрестанно повторять в аранжировках усвоенные когда-то идеи. Интеллектуальная история имеет непреложные обстоятельства своего развития: как не смогли создать ничего оригинального наши импортеры начала прошлого века (хотя и назойливо обвиняли в том своих оппонентов), так не видим мы ничего выдающегося и у наших импортеров-современников жанра постмодернизма.

Вместе с тем, трудно переоценить те плодотворные критические идеи относительно путей развития отечественной философии, которые были ими высказаны, но отброшены и преданы затем забвению философами победившей линии развития. Почему они это сделали – вполне понятно, так как они сильно противоречили не только в философском смысле, но были маргинальны вообще по отношению к интеллигентскому мейнстриму того времени, вне зависимости – правому или же левому.

Философия наша совершенно особая (нутряной «style russe»: цельность, тоталитарность, большая свобода) и принципиально отличная от европейской, особенно немецкой [8]. Она «религиозна, моральна и социальна» [9], то есть обречена, призвана служить каким-то мессианским задачам. Подобный мейнстрим сложился еще у славянофилов [10], был утвержден профетическим служением Вл. Соловьева и концепцией «долга интеллигенции народу», разделявшейся и правыми, и левыми российскими интеллектуалами конца XIX – начала XX в.

И вот появляются молодые, блестяще образованные, ироничные интеллектуалы, которые не хотят быть интеллигенцией. Они патриоты, но не «квасного розлива» – отсюда и такая «нерусская» программа развития философии. Но что же здесь было нерусского? Да в общем-то ничего особенного по нашим нынешним меркам. Есть философия мировая, одна и с одними общими проблемами и все ее достояние принадлежит всем народам, составляющим человечество. Приватные национализации философии есть ее идеологизации, использование какими-либо силами в своих корыстных интересах [11]. То, что выдается за «специальное глубокомыслие» – перелицованные плагиат и эпигонство. И так будет до тех пор, пока не утвердится позиция сознательной автономизации философии, которая должна заниматься своими делами, не служить кому-то или чему-то. Не нужно праведности, нужна хорошая теория, объясняющая сущее исходя из резонов разума, которую признали бы и в России, и в Европе, и в Новой Гвинее. Их идеалом было спекулятивное как строго рациональное философствование в духе «чистой философии»

неокантианства и гуссерлианства, требующего большой профессиональной философской культуры и систематической мыслительной работы.

Спрашивается, что здесь было зазорного для русского ума, кроме отказа от религиозной либо социально-доктринальной служивости? Однако ведь эта самостоятельная русская философская традиция благополучно замолчана, утаена в доминирующем образе русской философии так же, как в свое время в советской России ленинского марксизма замалчивалась сама эмигрантская русская религиозная философия. Ни в «Историях русской философии» Зеньковского и Лосского, ни в «Русской идее» Бердяева мы не встретим рассмотрение позиции философских идей «логосовцев». И если бы не историко-философские труды Б. Яковенко, мы так бы и пребывали в идеологеме «русской религиозной философии как квинтэссенции истинного русского философствования», по крайней мере, в общефилософской, не узко специализированной среде историков русской философии.

Эмигрантская судьба группы идейных «логосовцев» менее удачна, чем у «путейцев». Лишь Яковенко остался верен чистой умозрительной философии (как истории философии), другие разбрелись по междисциплинарным «делянкам» философии образования, философии права, литературоведения, эстетики и т. п. Они оставили еще менее заметный след в интеллектуальной жизни Запада, чем группа православных философов-эмигрантов (не в пример лидерам по популярности – Бердяеву и Шестову). Однако в 90-е гг. XX в. их ждала долгожданная слава и интерес соотечественников, «логосовцы» же остаются пока фигурами умолчания. В предисловии изданного в 2000 г. сборника произведений Б. Яковенко говорится, что почти неизвестны перипетии его эмигрантской судьбы. Есть все же главное – его труды, репрезентирующие другую, нежели мейнстрим, модель развития русской философии, позволяющие провести критическое сравнивание двух образов русской философии, созданных рефлексией философов-эмигрантов в 30–40-е гг. XX в. Они и стали второй презентацией русской философии на Западе. Итак, каковы же они, эти две модели понимания природы русской философии и путей ее развития? Сопоставим их по следующим ключевым параметрам: понимание природы философии вообще, меры ее зависимости от национального духа, ее функции в национальной культуре; понимание специфики национального духа и проблема «специфики русской философии»; идеалы философского исследования как критерии определения «значимости» историко-философских персонажей; определение стратегем развития русской философии.

Понимание природы философии вообще, меры ее зависимости от национального духа, ее функции в национальной культуре.

«Логосовцы» утверждали трансцендентальный образ философии: это дискурсивное, рациональное, общеобязательное знание, которое должно выражаться в «ясных, отчетливых, с внутренней очевидностью связанных между собой понятиях рассудка» [12].

Интерпретация природы философского знания русским эмигрантско-философским мейнстримом не

столь консолидирована, что отражает разность исходных позиций в их философской эволюции. Наиболее определенен и последователен «глава и эмблема» русской религиозной философии – Бердяев. «Основная идея русской философии, – утверждает он, – есть идея конкретного сущего, существующего, предшествующего рациональному сознанию», где не разум, но «любовь является основным принципом познания, источником и гарантией религиозной истины» [13].

Более осторожен Зеньковский, указывая на то, что философия «имеет несколько корней» в людской душевности. Она есть там, где вообще *ищут единство* на путях ее рационализации, она не вещает, но должна убеждать [14]. Трансцендентальное первородство Лосского выводит его рукой тезис о философии как особой науке, выдающей общеобязательные истины на пределе абстрагирования путем интеллектуального созерцания вечных истин мира-целого [15]. Здесь некий компромисс между интуицией как способом постижения сущего и дискурсивной («научной», общеобязательной) формой выражения результатов этого усмотрения.

Разночтение заканчивается, когда речь заходит о главном, о понимании соотношения национального и общечеловеческого в философии. И Бердяев, и Зеньковский, и Лосский заявляют категорически о сверхдуховной религиозной самобытности русской философии как выражении особых, неведомых душевных и религиозных (и обязательно христианских!) глубин русского народа. «Философия… *неизбежно* становится религиозной… *Только* христианство отличается высочайшими и наиболее завершенными достижениями в области религиозного опыта… *Любая* философская система, поставившая перед собой великие задачи познания сокровенной сущности бытия, *должна* руководствоваться принципами христианства… *Все* развитие русской философии нацелено на истолкование мира в духе христианства (курсив мой. – *В. К.*)» [16].

Против подобного обскурантизма, понимания русской философии как какой-то формы религиозного исповедничества, подкрепленного более «бурными аппеляциями к Творцу», нежели доводами разума, решительно выступили «логосовцы», отстаивая безусловную полную автономию философии. Эта позиция, кстати, вполне актуальна и в наши дни – в свете вновь и вновь возобновляющихся попыток наших современных славянофилов, правых партий и РПЦ разыграть карту «православие – основа русской души, нравственности и философии». В отношении же философии к национальному духу «логосовцы» проявляли гибкость, признавая известное его влияние на общечеловеческую по своей сути философию. Национальный характер философии проявляется не в ответах, – говорит другой крупный представитель «неозападничества» Г. Шпет, – ответ должен быть один для всех народов, а в самой постановке вопросов, в подборе их, в частных модификациях [17]. Нет русской философии, – вторит ему Б. Вышеславцев, – но есть «русский подход к мировым философским проблемам, русский способ их переживания и обсуждения (курсив мой. – *В. К.*)» [18]. Автономия философии, однако, не означает ее полной самоустраненности из культуры. В отличие от ак-

тивного будирования религиозными философами темы о роли философии в предстоящем богочеловеческом преображении действительности, «логосовцы» признают лишь просвещенческую ее функцию.

Понимание специфики национального духа и проблема «специфики русской философии».

Особенно любили поговорить об особенностях национального духа «неославянофильствующие» философы: Бердяев («Русская идея», «Самопознание») и Лосский («Характер русского народа»). Собственно их усилиями в основном (также, конечно, и великими романистами, и «евразийцами») и был создан образ русских на Западе: противоречивых, радикальных, непредсказуемых максималистов с соответствующей странной православно-экзистенциальной философией. Самое интересное в том, что *такие же характеристики*, но может с другим подбором выражений, выражающих несколько иное отношение, но *к одному и тому же*, мы встречаем и у философов критического настроя по отношению к российской действительности. Пожалуй, это единственный пункт в нашем сопоставлении, в котором так трогательно едины мировоззренческие и философские противники.

Бердяев много говорит о младости русского духа в цивилизационном отношении, вследствие чего витальные его начала явно преобладают над рационально-оформляющими, организационными. Это определяет такие черты русских, ставшие благодаря именно бердяевской подаче хрестоматийными, как органицизм духовной жизни, коммюнотарность (единство коллективизма и анархиствующих импульсов), амплитудность поведения (именно вследствие отсутствия традиций стабилизирующих рационализаций). Лосский вменяет русским религиозность, доброту, свободолюбие и мессианизм [19].

В том же, но несколько ином, более критическом освещении, говорят философы критического настроя. «Мы более молодой, более варварский народ, – отмечал Б. Вышеславцев, – вся суть – во “всевременности” нашей души, сохраняющей архаизм и приобретающей модерн» [20]. Качества религиозности, иррациональности, коллективизма и неразвитости индивидуального самосознания они объясняли деспотизмом и «татарщиной» в развитии русской жизни.

В оценке негативных качеств национального духа обе группы философов также едины: нигилизм, хулиганство (Лосский); отсутствие уважения к внутренней душевной жизни другого человека, неспособность к методически-размеренной, рациональной работе (Бердяев); заносчивое доктринерство и невежество в вопросах, о которых не имеют представления, но о которых, тем не менее, судят [21].

Особенности национального духа порождают своеобразие русской философии (или своеобразие постановки общих проблем). Здесь также обе группы русских философов указывают на одни и те же черты, выражая их лишь оценочными суждениями разной модальности:

- онтологизм (Зеньковский); гносеологический реализм (Лосский); философская метафизичность (Яковенко);

- идеал цельного познания (Лосский); идеал целостности, единства теории и практики, истины и справед-

ливости (Зеньковский); целостность (Бердяев); философский конкретизм, стремление понять и изобразить живой опыт (Яковенко);

- религиозность (Бердяев, Зеньковский, Лосский); религиозное исповедничество (Яковенко);

- этизированность (Лосский); антропоцентризм, панморализм (Зеньковский); социальный идеал служения (Бердяев); философский максимализм, выражающийся в требованиях и поисках последних и окончательных решений, экзальтированность (Яковенко);

- соборность, склонность к метаисторическим построениям (Бердяев, Зеньковский, Лосский); тягостная зависимость философии от перманентной общественно-политической борьбы в России (Яковенко);

- внушаемость русского мышления и философии, отсутствие подлинного философского профессионализма = независимости от европейских влияний, особенно в начале пути (Бердяев, Лосский, Зеньковский); вековой период эпигонства (Яковенко).

Идеалы философского исследования как критерии определения «значимости» историко-философских персонажей.

Долгое время все, кто занимался историко-философскими исследованиями, начиная с Аристотеля и кончая Рорти [22], пользовались при определении критериев «значительности», «величия» того или иного философа или школы в общем-то своими субъективистско-партийными либо персональными предпочтениями. Ситуация начинает меняться лишь в последнее время, когда с появлением методологии Р. Коллинза [23] философия похоже начинает терять свою «социологическую невинность». В нашем же случае, в трудах, посвященных истории русской философии и русского самосознания, проявляется все тот же традиционный субъективизм. Он проявляется в собственных предпочтениях (кумиры философской молодости, своя система) и зависимости от собственной «философско-партийной» принадлежности («мы-они», «путейцы-логосовцы», «славянофилы-западники», «православные-неверующие» и т. п.).

Лишь немногочисленные примеры субъективизма: отсутствие упоминаний о противоположных взглядах «логосовцев», да и вообще о них как мало-мальски философских персонажах; резкая, часто несправедливая критика «путейцев» у Яковенко и неумеренное восхваление «своих»; негативное отношение (но как бы по «объективным параметрам» русской идеи, которую лишь он знает) Бердяева к Данилевскому и Леонтьеву; явная неприязнь Лосского к Шестову (полстранички текста с плохо скрываемым раздражением); оценка Яковенко творчества Толстого и Достоевского как выражения упадочничества, усталости и декаданса. Такая же вкусовщина порождает разнобой в определении вклада того или иного философа в развитие русской мысли.

Определение стратегем развития русской философии.

Вместе с тем, можно считать явным достижением выработку консенсуса относительно моделей развития русской философии, что более знаменательно для православных философов и менее удивительно для философов светской рационалистической линии, чьим бессменным рупором был Б. Яковенко.

Стратегема развития русской философии в историко-философской рефлексии православных философов основывается на прокламировании ключевого значения славянофилов и Вл. Соловьева в качестве отцов-основателей. Хотя по композиции, объему и количеству рассмотренных персоналий исследование Зеньковского отлично от труда Лосского, тем более «Русская идея» написана скорее в жанре культурологического эссе, однако в основе всех трех просматривается, по существу, одна общая схема:

- преддверие философии в России (до XIX в.), особое значение петровской эпохи (становление европейской системы образования, рационализма, генезис интеллигенции, начало идейного импорта с Запада);
- начало, проект русской философии у славянофилов;
- период ученичества у Запада;
- подлинное основание – Вл. Соловьев и его предшественники;
- расцвет русской религиозной философии начала XX в.;
- революция и разделение русской философии на подлинную, религиозную и тоталитарную – ленинский марксизм.

Иные «святцы» и модель у Яковенко. «Позвоночным столбом» русской философии объявляются Юркевич, Соловьев, Лопатин, кн. С. Трубецкой, но, по сути, лишь последние два, в особенности же кн. С. Трубецкой, единственно создавший, по мнению Яковенко, самостоятельную концепцию «критичной и научной метафизики в форме своеобразного конкретного идеализма» [24]. Здесь явно сказывается неокантианское первородство самого Яковенко. Соловьев указан более для проформы, под влиянием скорее известности имени последнего в начале XX в. для широких кругов российской интеллигенции. Собственно же характеристика Соловьева свидетельствует об довольно критическом отношении к нему лидера «логосовцев». Соловьев растратил свое «замечательное спекулятивное дарование» на религиозные построения. Потому и получилось так, что, несмотря на сотни страниц текста, он «не оставил не только законченной системы или хотя бы вполне законченной концепции, но не разработал даже в философском смысле ни одной из основных проблем философии» [25]. Схема Яковенко исходит из его понимания природы философии и выглядит следующим образом:

- рецепция философских идей Запада, длительный период эпигонства (весь XIX в.);
- первое основание (самоутверждение философии на русской почве): Юркевич, Соловьев, Лопатин, кн. Трубецкой;
- безвременье 90-х гг. XIX в.: декаданс Толстого и Достоевского;
- второе основание: философы «Логоса» и к ним примкнувшие (Вышеславцев, Франк, Шпет, Лосский), диалектическая борьба с «путейцами», порождающая автономную, свободную философию;
- эмиграция, смягчение борьбы, ренегатство, поражение.

Итак, как мы могли убедиться, в середине XX в. русская эмигрантская философия не только сохранила традиции, основанные на родине в начале XX в., но и смогла консолидироваться, преодолеть в целом остроту своих внутренних противоречий, выработать, в общем, схожие взгля-

ды и самоидентификации. Это было очень важно для реального самоутверждения русской философии в интеллектуальном сообществе Запада. Это было понятно уже в то время и самим деятелям русской философии. В 1955 г. Вышеславцев справедливо отмечает: «…огромной заслугой о. Василия Зеньковского и Н. О. Лосского является создание двух обширных “Историй русской философии” на английском, на русском и на французском языках. Этими трудами, в сущности, опровергается мнение иных скептиков, что русской философии никогда не было» [26].

Другим важным уроком является открытие другой, во многом нам, современным русским философам начала XXI в., малоизвестной, но вполне также нашей, неотъемлемой философской традиции «логосовцев». И особенно актуален выстраданный на собственных ошибках своей ранней нетерпимости (и, может быть, заслуженным наказанием – забвением?) подход, объявленный поздним Яковенко. Это подход толерантности и плюрализма. Русская философия, подытоживает опыт противостояния Яковенко, состоит из «многообразия течений и направлений, каждая из которых значительна и существенна», где есть и православная философия, и диалектический материализм, критический гносеологизм и спиритуализм, и мифологическая метафизика, монизм, дуализм и плюрализм, рационализм и интуитивизм, персонализм и социализм [27].

Примечания

1. Бердяев Н., Булгаков С., Вышеславцев Б., Ильин И., Карсавин Л., Лапшин И., Лосский Н., Сорокин П., Степун Ф., Франк С., Шестов Л., Яковенко Б., Зеньковский В., Флоровский Г., Чижевский Д., Гессен С., Сеземан В., Новгородцев П., Струве П., Сцилкарский В., Кобилинский Л., Гурвич Г., Ланц Г., Габрилович Л., Левитский С. – это лишь те философы, которые упоминаются в первых историко-философских эмигрантских трудах, которые и будут в центре предлагаемого анализа.
2. Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии // Этика преображенного Эроса. – М., 1994. – С. 156.
3. Зеньковский В. В. История русской философии. – Л., 1991. – Т. 1. – Ч. 1. – С. 20.
4. Об этом говорят западные философы-русоведы, наблюдавшие в 90-х неславянофильский бум, некритичное принятие всех историко-философских квалификаций Бердяева, Лосского и Зеньковского. Сложилась мифологема философии, «полной огня», софийной, соборной, основанной на «гносеологии сердца», органицистских, православных началах. Все прочее, нерелигиозное в русской философии – «малозначительно». Эта новая идеологизация, закрепление идеологизации полувековой давности правых религиозных философов-экстремистов – реакции против экстремизма левого, линии ленинского марксизма. Однако, как справедливо отмечает проф. Скэнлан, «…русская мысль не столь уж экстремистична, как некоторые экстремистски мыслящие русские мыслители нам ее представляют» (Скэнлан Дж. П. Нужна ли России русская философия? // Вопросы философии. – 1994. – № 1. – С. 64).
5. Яковенко Б. Тридцать лет русской философии (1900–1929) // Мощь философии. – СПб., 2000. – С. 851.
6. См.: Яковенко Б. Мощь философии. – СПб., 2000.

7. Яковенко Б. Тридцать лет русской философии (1900–1929)... – С. 862.
8. Слово в слово это все воспроизводится в 2005 г. в «Духовной антропологии» А. Королькова (СПб.: Изд-во С.-Пб. университета), который также требует «выражаться вполне по-русски, без латинствующих настроек». Легко философствовать, заранее объявив о собственной исключительности, искренности, сердечности, бездонной душевной глубине, которые находимы не в их книгах, а в «иконах, литературе, публицистике, литературной критике» (С. 186–197). Причем за подобную философию и сейчас дают премии Президента (2001).
9. Бердяев Н. Русская идея // Вопросы философии. – 1990. – № 1. – С. 121.
10. Киреевский И.: «…наша философия должна развиваться из нашей жизни, создаваться из текущих вопросов нашего народного и частного бытия» – цит. по: Бердяев Н. Русская идея // Вопросы философии. – 1990. – № 2. – С. 103.
11. «Философия как таковая не может иметь национального лица» (Яковенко Б. О положении и задачах философии в России (1915)) // Мощь философии. – СПб., 2000. – С. 656).
12. Яковенко Б. Очерки истории русской философии // Мощь философии. – СПб., 2000. – С. 793.
13. Бердяев Н. Русская идея // Вопросы философии. – 1990. – № 2. – С. 104.
14. Зеньковский В. В. Указ. соч. – С. 14.
15. Лосский Н. История русской философии. – М., 1991. – С. 468.
16. Там же. – С. 472–473.
17. Шпет Г. Очерк развития русской мысли. Первая часть // Шпет Г. Сочинения. – М., 1989. – С. 12.
18. Вышеславцев Б. Вечное в русской философии // Этика преображенного Эроса... – С. 154.
19. Лосский Н. Характер русского народа // Условия абсолютного добра. – М., 1991. – С. 238–361.
20. Вышеславцев Б. Этика преображенного Эроса... – С. 9.
21. Гессен С. Мое жизнеописание // Вопросы философии. – 1994. – № 7–8. – С. 186.
22. «Рорти выделяет четыре возможных жанра собственно истории философии: 1) рациональная реконструкция истории философии; 2) историческая (контекстуальная) реконструкция; 3) история духа (Geistesgeshichte); 4) доксография» – Куренной В. Заметки о некоторых проблемах современной отечественной истории философии // Логос. Философский журнал по философии и прагматике культуры / Государственный университет «Высшая школа экономики». – М., 2004. – № 3–4 (43). – С. 10.
23. Коллинз Р. Социология философий. Глобальная теория интеллектуального изменения. – Новосибирск, 2002.
24. Яковенко Б. Мощь философии... – С. 798.
25. Там же. – С. 786.
26. Вышеславцев Б. Вечное в русской философии... – С. 158.
27. Яковенко Б. Мощь философии… – С. 876–877.

ПРОБЛЕМА ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В ИРРАЦИОНАЛИСТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ С. КИРКЕГОРА

О. И. Жукова

Как хорошо известно из истории развития философских идей, вплоть до середины XIX в. в мировоззренческих представлениях европейской философии, а также самосознании мыслящего человека того времени преобладал рационализм, который придавал единство, целостность и логическую завершенность теоретическим доктринам и закреплял соответствующее понимание места и значения человеческой индивидуальности. Одной из центральных тем философского дискурса было прославление разума, утверждение безграничности человеческого познания в постижении мира. Доминировало представление о человеке, который сам по себе, по своим внутренним задаткам и способностям является разумным существом, что, как полагалось, дает ему возможность следовать принципам рациональности, познавать себя и окружающую реальность и обустраивать социальный мир, руководствуясь целерациональными действиями. Само общество рассматривалось как результат воплощения в жизнь социальных идеалов, которые могут быть оценены с точки зрения их соответствия разумной природе человека. Подобная социальная настроенность находила свое отражение в стиле философских произведений, исходивших из убеждения в высоком предназначении человека. Задача философии понималась в выяснении, а затем объяснении человеку его способностей к познанию, в нахождении предельных гносеологических оснований для эпистемологических процедур, которые в конечном итоге позволят разрешить многочисленные индивидуальные и социальные проблемы. Мышление философов того времени основывалось на оптимистичном восприятии и интеллектуальном превосходстве: идея «знание – сила» во многом определяла ментальность философских концепций и являлась общепринятой парадигмой, поддерживалась большинством научного сообщества.

Именно в это время внутри европейской философии возникают иррационалистические тенденции, выступающие против господствующих рационалистических концепций, и предпринимаются попытки создания философии, исходящей из интересов индивида.

Одним из первых мыслителей, поставивших вопрос об иррационалистической тенденции в западноевропейской философии, был В. Виндельбанд. Он усмотрел причины возникновения иррационализма, с одной стороны, в самой социальной реальности, когда в период с 1830 по 1850 гг. наступило время: «…истинного, великого разочарования. Подавленное настроение, которое распространилось в мрачное время после революции, было не чем иным, как

разочарованием в разуме истории: это было крушение идеализма» [1]; с другой стороны, как полагал философ, иррационалистическая тенденция логично появилась в связи с осознанием несостоятельности притязаний ключевых рационалистических систем немецкой классической философии – особенно систем Фихте и Гегеля – на абсолютное соединение действительности и разума. У основоположника баденской школы неокантианства иррационализм оказывается одной из специфических и в то же время понятных форм реакции на подобную несостоятельность, побуждающих критиков рационалистического характера идеалистических систем класть в основу своих философских построений как раз такие явления, которые «оказывается непроницаемыми для понятийного понимания, которые надо просто принимать как таковые» [2]. Виндельбанд поясняет, что рационалистическая философия каждый раз пыталась преодолеть и в конечном итоге уничтожить иррационалистический остаток, проявляющийся в философских построениях, и, как казалось, окончательно изжить ей его удалось в абсолютной рационалистической системе Гегеля. Но наступившая эпоха великих разочарований и крушения иллюзий относительно человека и той исторической реальности, в которой он бытийствует, все же привела к победоносному торжеству иррационализма.

При анализе иррационалистических представлений необходимо учитывать, на что также обращал внимание В. Виндельбанд, их безусловную внутреннюю зависимость от рационализма, которая, конечно, предстает не столько в качестве позитивной тенденции, а сколько негативной. Эта зависимость выражается не в наличии для иррационализма нейтрального отношения к рационалистическим представлениям, а в невозможности для него вводить свои мировоззренческие установки, минуя рациональное, что сказывается в появлении именно тезисов отрицания, связывающих рациональное с иррациональным: («антиразумность», «противоразумность» и др.). У иррационализма нет своей самодостаточной внутренней логики развития, его идеи представляют собой своеобразное движение: от одной отрицаемой формы рационализма к противоположной. Вывод, к которому приходит Виндельбанд и с которым трудно не согласиться, что большинство тех понятий, которые представлены в иррационалистической философии, оказываются, по сути, понятиями самой рационалистической философии, в отношении которой она выступает как непримиримый критик и оппонент.

Из всех известных форм и разновидностей иррационалистической философии, в контексте интересующей нас проблемы осмысления индивидуальности, то есть личностной самости, и тех изменений, которые с ней происходят, наибольший интерес представляют идеи С. Киркегора с его ярко выраженной личностной устремленностью; философия Ф. Ницше с его гипериндивидуализмом, а также в целом вся экзистенциальная философия, которая в качестве основного объекта своего исследования рассматривала существование отдельного неповторимого человеческого бытия.

При всем различии данных представителей и их неповторимости в философских исканиях, общее, что их объединяет, заключается в критическом осмыслении личностного «я», констатации самостного кризиса, в котором находится человек, осознании ситуации его экзистенциальной бездомности и потерянности. В рамках данной статьи мы ограничимся рассмотрением философских идей С. Киркегора относительно человека и возможных вариантов личностного экзистенциального развития.

С. Киркегор, которого традиционно считают предтечей философии экзистенциализма, подверг критике рационализм, в первую очередь в лице Гегеля, (которого он в своих работах называет просто философом, видя в его системе олицетворение определяющего типа мировоззрения всей европейской философии) с позиций последовательного субъективизма. Сам Киркегор совершенно отчетливо воспринимал свои размышления как реакцию на гегелевские и считал свою философию противовесом, существенной корректировкой его основных принципов. Не случайно, себя он называл «частным мыслителем», тем самым дистанцировавшись от официального, классического способа философствования, который в XIX в. был связан с именем немецкого философа. Им отрицалась гегелевская концепция абсолюта, которая, с его точки зрения, сводит индивидуальную человеческую личность либо к обыкновенному жизненному моменту, либо к саморазвертыванию абсолюта. Так уже в первом своем крупном произведении «Или–или» антигегелевская направленность киркегоровских идей просматривается наиболее отчетливо и недвусмысленно. В этой работе мыслитель высказывает свое полное неприятие представлений об «имманентности Бога», то есть его сближения с гегелевской абсолютной идеей, что для абсолютного рационалиста было логичным следствием принципа тождества бытия и мышления. Киркегор исходил из непостижимости и трансцендентности божественного начала и считал необходимым возвращение первоначальных христианских истин, так как только в них, с его точки зрения, коренится подлинная, искренняя вера. Это был, как по этому поводу писал Л. Шестов в своей работе «Киркегард и экзистенциальная философия»: «…безумный порыв от бога философов к Богу Авраама, Богу Исаака, Богу Иакова». Христианин, для Киркегора, это не тот, кто постоянно ходит в церковь и соблюдает все конфессиональные традиции, а тот, кто находится в ситуации постоянного, мучительного, драматичного, внутреннего диалога с Богом. Причем обретение Бога для человека является одновременно и свободным актом выбора, и результатом благодати. Выбирая Бога, человек выбирает вечное бытие, спасая тем самым свою самость, которая вне этого выбора оказывается над пропастью небытия.

В этом же произведении Киркегор с особой заостренностью привлекает внимание к понятию «индивидуальность», «самость», иронизируя над абсолютным идеалистом (естественно, подразумевая Гегеля), который всякий раз, как пишет философ, забывает о себе в качестве конкретного, мыслящего индивида и пытается предстать как некое абстрактное сознание. Для

датского затворника, философ, который в своих размышлениях каждый раз забывает, что он есть существующая индивидуальность, неповторимая самость, никогда не сможет понять и объяснить жизнь, а также не сможет проникнуть в глубинный смысл своего существования.

Киркегор категорически не приемлет гегелевскую идею рассматривать индивида во всей его совокупности психологических, эстетических и этических составляющих, отправляясь от общественного целого как носителя сущности индивида. Для него это означает подчинить индивида некоему абстрактно – всеобще целому, тем самым отрицать личную свободу, которая им понимается как абсолютная свобода индивидуального выбора. Последнее в свою очередь приводит к отрицанию оснований подлинной нравственности. Исходя из этих предпосылок, Киркегор утверждает, что обращение к гегелевскому разуму как к единственной объективности грозит окончательно расправиться с личностью, так как человек может стать подлинной индивидуальностью, самостью, только когда он реализует свою свободную волю свободным приданием формы и направления свой жизни. Отсюда он делает заключение, что для человека недостаточно обладать критическим и научным разумом, он должен в первую очередь обратиться к своей подлинной сущности, «возвратиться в себя» и, в противоположность философскому самосознанию, исходить из «изначальной человеческой ситуации».

Такие работы, как «Или – или», «Понятие страха», «Болезнь к смерти», для нас в большей степени интересны тем, что в них раскрывается понимание Киркегором человеческой самости, индивидуального существования личности, находящее свое воплощение в представленных им идеях о трех стадиях существования человека. Ряд исследователей (в частности Б. Э. Быховский, Ю. Н. Давыдов) находят во внешней структуре учения Киркегора о стадиях развития личности: эстетической, этической и религиозной – совпадение с общей структурой гегелевской триады. Вполне возможно, что внешняя, формальная близость здесь просматривается, тем более не стоит забывать, что в начале своего творчества С. Киркегор находился под сильным влиянием гегелевской философии, однако содержание и анализ этих стадий совершенно различен. Для датского мыслителя только в постепенном, наполненном мучительными экзистенциальными переживаниями состоянии проходит эволюция развития индивида от своего неистинного, не подлинного существования к подлинному сущностному бытию.

Под эстетической стадией развития личности С. Киркегор понимает образ жизни, основанный на чувственности, гедонистическом мировосприятии, на привязанности к мирским наслаждениям. В значительной степени, название данной стадии связано с идеями немецкого романтизма, в большей мере получившими свое развитие в сфере искусства. Не случайно для эстетиков того времени (Шиллера, Шеллинга, Новалиса, Байрона и др.) красота воспринималась в качестве высшей истины, основной ориентации в познании. Так П. Гайденко в своей глубокой и

интересной работе «Трагедия эстетизма» анализируя представления романтиков, отмечает преобладающий в эстетическом мировосприятии такой взгляд на мир, в котором все рассматривается сквозь призму красоты. «Красота – это Бог эстетика; не случайно Новалис отождествлял красоту с истиной; для эстетика действительно нет иной истины, чем красота. Поэтому он везде ищет красоту, и, подобно царю Мидасу, руки которого, прикасаясь к предметам, превращали их в золото, глаз эстетика, прикоснувшись к миру, обращает все в красоту, с той только разницей, что Мидас воспринимал красоту золотого, сказочного мира как наказание, а эстетик – как величайшее благо» [3]. Киркегор, который очень хорошо был знаком с идеями европейского романтизма, уловил истинный принцип построения их концепций, проявляющийся в желании всячески избегать знания о реальном положением вещей и истинной сущности человека, пребывая в мире иллюзий и искусственной эстетизации, упиваясь безграничной множественностью реальностей, запечатлевавшихся в субъективном сознании.

Поэтому под термином «эстетик» мыслителем понимается не просто критическое рассмотрение философско-эстетических концепций Шеллинга, Новалиса, Шлегеля и др. Эстетизм им рассматривается как определенный способ существования, в котором человек пытается организовывать свою жизнь исходя только из самого себя и полагаясь только на самого себя, причем выбор, который им делается, в конечном итоге, основывается на ложном и несущественном начале. «Душа эстетика, – пишет Киркегор, – похожа на почву, на которой с одинаковым правом на существование произрастают всевозможные травы; его “я” дробится в многообразии, и у него нет “я”, которое бы стояло выше всего этого» [4]. Развитие сознания эстетика совершается по законам необходимости, а не как следование свободному, самостоятельному выбору. Он не испытывает никакого желания в достижении транцендентного, которое бы привело его к экзистенциальному выбору и заставило сознательно достичь своей самости. Эстетический человек отказывается признавать и выбирать самого себя, и если он так и не начнет осознавать всей отрицательности подобного положения, то его шансы найти свою самость, то есть обрести свое истинное Я, с каждым разом будут уменьшаться.

Над эстетической стадией расположена моральная, или этическая. Это уже совершенно новая качественная ступень в развитии личности, на которой лишенный очертаний индивидуализм переходит в подчинение универсальному моральному закону. Этическая жизнь требует от человека в самой высокой степени ясного и отчетливого самосознания, которое не обманывает себя, а ответственно принимает на себя все то, что с ней происходит. «Истинно этическое воззрение на жизнь требует от человека исполнение не внешнего, а внутреннего долга, долга к самому себе, к своей душе, которую он должен не погубить, но обрести» [5]. Киркегор абсолютно уверен в том, что чем глубже в человеке обнаруживает себя этическое основание, тем в меньшей степени он его демонстрирует перед другими и

советуется относительно выполнения «своего» долга, и тем меньше у него мучительных сомнений в том, как ему поступать. Поэтому симптоматично и весьма лаконично им определяется личность: «Личность является абсолютом, имеющим свою жизненную силу и задачу в самом себе» [6].

При анализе этической стадии может возникнуть впечатление, что Киркегор полагает возвратиться к кантовской ригористической формуле нравственного поведения. Однако это далеко не так. Как полагает Гайденко (и как нам кажется, его трактовка является верной), в том, каким образом человек следует нравственному долгу, позиция этих двух мыслителей существенно отличается. Отличие кантовского этического принципа от киркегоровского в том, что у Канта индивид не созидает, а лишь принимает категорический императив. Если, как пишет автор упомянутой работы, перефразировать известный тезис Сартра, «то можно сказать, что у Канта сущность – нравственный закон – предшествует существованию, тому акту свободного действия, в котором этот нравственный закон реализуется» [7]. Совсем другое дело у Киркегора. Тот выбор, который делает личность, определяет ее как рождающуюся личность и по существу он является выбором умопостигаемого характера. Выбор есть создание этого характера, и в этом контексте личность является творцом самой себя, свой самости. Акт выбора личности одновременно предполагает не просто принятие той ответственности, которая из него следует, а осознание значимости этого выбора не только для отдельного человеческого существования, но и для духовного мира в целом. Поэтому, если, как говорит Киркегор, индивид «душу свою потеряет», то есть потеряет свою самость, то это не только его личная потеря, а то, что не может пройти бесследно для существования высшего духовного смысла. Путь ко второй ступени существования личности проходит через отчаяние, которое мыслителем понимается как очень серьезный подготовительный душевный акт, требующий от личности напряженных экзистенциальных усилий. Ни один человек, не познав горечь отчаяния, не в состоянии понять подлинность бытия. Отчаяние становится тем необходимым состоянием, в котором раскрывается духовная природа человека.

Но, тем не менее, этической стадии так же недостаточно для нахождения подлинной экзистенциальной самости. Киркегор это поясняет тем, что хотя следование закону имеет для личности абсолютное значение и определяет ее духовную глубину, благодаря которой она обретает свой смысл существования и конкретную определенность, тем не менее, в этической стадии отсутствует отношение личности к трасцендентному. И даже если оно присутствует, то носит во многом поверхностный, сугубо формальный характер. Останавливаясь только на этой стадии, человек становится самонадеянным и полагает, что его личностных сил достаточно для воплощения нравственности. У него возникает твердое убеждение, что, следуя одним только нравственно-этическим основаниям своего бытия, он заслуживает счастливой и гармоничной жизни. Такое понимание в конечном итоге и приводит к одному из семи прописан-

ных христианством грехов – гордыне. Поэтому для Киркегора этическая рефлексия выступает как всего лишь некое приближение к духовности. И только на третьей стадии, религиозной, пройдя через религиозное отчаяние, начинается неутомимая экзистенциальная работа человеческого духа. Становясь «теологическим Я» или «Я перед Богом» личность получает возможность вырваться из абсурдности своего существования и познать всю глубину своей самости [8].

У датского мыслителя специфический характер религиозной стадии заключается в том, что человек уже не только подчиняется моральному закону, но вступает в непосредственное отношение к высшему Субъекту, к личному Абсолюту, Богу. Он осознает, что он есть конечный индивид, поэтому выбирает свою самость в глубочайшем смысле, утверждая свое Я перед Богом. В своих произведениях Киркегор размышляет так, как если бы, устанавливая свое отношение к Богу, человек трансцендировал универсальное. Итак, только на религиозной стадии, через утверждение в вере своего отношения к Богу человек обретает свою самость, то есть становится индивидом в высшей возможной степени. Религиозная вера становится для личности единственным спасением от состояния внутреннего саморазрушения, которое может иметь разные причины. Чтобы индивиду не оказаться в состоянии духовной опустошенности, циничного безразличия, апатичной лености, безнадежной меланхолии, он должен каждый раз взращивать в себе ростки подлинной религиозной веры и только в ней находить надежду на свое исцеление.

Влияние Киркегора на мировоззренческие позиции многих мыслителей было обширно и глубоко. И хотя при жизни имя этого мыслителя было практически неизвестно, его взгляды долгое время существовали как изолированный феномен духовной жизни Скандинавских стран, то уже в двадцатом столетии, когда человек наиболее остро начинает ощущать трагичность своего бытия и в философии тема индивидуального существования становится одной из актуальных, возрастает неподдельный и глубокий интерес к великому датскому мыслителю. Философы экзистенциального направления «открывают» для себя своего предшественника. К. Ясперс, М. Хайдеггер, Ж. -П. Сартр, А. Камю, Г. Марсель, Л. Шестов – каждый из них по-своему «прочитывает» и интерпретирует его идеи и каждый посвоему продолжает и развивает его основные положения.

Экзистенциальный образ человека, созданный Киркегором, нисколько не теряет своей актуальности в понимании самости личности и в наши дни. Более того, идеи философа поражают нас своим точным и очень тонким наблюдением над человеческой природой. Его анализ человеческого бытия, исследование «частной жизни», мотивов личностных поступков, особенностей людских характеров, избираемых ценностных ориентаций не могут не поражать своим очень точным и тщательным описанием, а также их последовательной нравственной оценкой, которая свидетельствует о субъективно-личностном, глубинно-внутреннем отношении к рассматриваемого предмету.

Наиболее верно, с нашей точки зрения, выразил значение и сущность иррациональных киркегоровских размышлений Л. Шестов в работе «Киркегард – религиозный философ»: «Если бы нужно было в нескольких словах формулировать самые заветные мысли Киркегарда, пришлось бы сказать: самое большое несчастье человека – это безусловное доверие к разуму и разумному мышлению, начало же философии есть не удивление, как полагали древние, а отчаяние. Во всех своих произведениях он на тысячи ладов повторяет: задача философии в том, чтобы вырваться из власти разумного мышления и найти в себе смелость (только отчаяние дает такую смелость) искать истину в том, что все привыкли считать парадоксом и абсурдом» [9].

Примечания

1. Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия // В. Виндельбанд. Избранное: Дух и история. – М., 1995. – С. 324.
2. Там же. – С. 325.
3. Гайденко П. П. Трагедия эстетизма // Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. – М., 1997. – С. 76–77.
4. Кьеркегор С. Наслаждение и долг. – Ростов н/Д, 1998. – С. 277.
5. Там же. – С. 301.
6. Там же. – С. 308.
7. Гайденко П. П. Указ. соч. – С. 151.
8. Во многом под влиянием Киркегора подобный процесс духовной аберрации достаточно хорошо был исследован одним из глубоко религиозных писателей и мыслителей XX в. К. С. Льюисом в его трактатах «Страдание», «Любовь» и др. Он так же, как и Киркегор, считал, что «страдание – это мегафон Божий». Только пройдя через страдание, человек сумеет усмирить свою гордыню, понять и разрушить иллюзорную уверенность в том, что достояние человека принадлежит только ему. По мысли Льюиса, фраза «у меня есть все» ужасна, если это все не включает в себя Бога.
9. Шестов Л. Киркегард – религиозный философ // Кьеркегор С. Наслаждение и долг. – Ростов н/Д, 1998. – С. 309.

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ САМОСОЗНАНИЯ РОССИЯН РУБЕЖА ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОГО ПОСТМОДЕРНА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Е. С. Кузнецова

В жизнедеятельности современного российского общества и в частности в культуре можно отметить три важных обстоятельства, которые во многом влияют на развитие его самосознания.

Первое обстоятельство заключается в опасности и непредсказуемости этнических процессов, обостряющихся в переходное, «смутное» время, когда происходит маргинализация постсоветского социума в России. Сегодня очевидна потребность трансформации социальной структуры и ее перехода в новое качество. В этой связи назрела необходимость переосмысления традиционной для гуманитарного знания проблемы роли национального фактора в общественном и в индивидуальном развитии субъекта культуры. При этом стоит отметить, что острота проблемы накладывает на понятие нации своеобразное табу. Следовательно, культурологу необходимо внести историчность в изучение национального самосознания, определив те основания, те «корни», из которых оно «вырастает», поскольку «история народа и есть субстанция нации» (К. Хюбнер) [1].

Второе обстоятельство связано со сложностями при выделении элементов общероссийской культуры. Проблема усугубляется парадоксальной неустойчивостью «русского взгляда» на собственную национальную историю, когда критерии оценки последней оказываются чрезвычайно подвижными и могут кардинально меняться, иногда на протяжении жизни даже одного поколения.

В этой связи принято считать, что национальное самосознание является основным идентификационным ресурсом современной российской культуры, разрушение которого ведет к расколу социума, утрате смысла существования человека и общества.

Наконец, *третье* обстоятельство связано с разработкой множества возможных трактовок состояния «современной культуры». Возможно, мы присутствуем «*при начале формирования* нового типа культуры, что собственно можно трактовать и как период *разложения предыдущего типа и перехода к новому*» (И. В. Кондаков) [2]. Современность не дает возможности отстраненного взгляда на происходящие события так же, как и видения исторических перспектив данного времени. Такой подход обусловил понимание «современной культуры» как культуры всего XX столетия.

В связи с вышесказанным, основная идея исследования состоит в том, что «современная российская культура» как таковая, по определению, не может быть принципиально новой, нетрадиционной, не может не иметь базиса в предшествующих культурных реалиях, каким бы новаторским ни казалось «новое время».

«Постмодернизм» – направление философско-эстетической мысли, еще не достаточно изученное в современной отечественной гуманитаристике, – идет дальше всех в провозглашении «новизны» как главной характеристики современной ситуации. Как принято считать, он ставил перед собой задачу разрушения всех традиционных, культурных ценностей, в том числе и самого субъекта культуры. Однако «**российская национальная культура постмодерна», специфика самосознания ее субъекта есть постоянная модификация традиции, в которой может и должен черпать силы ее новый субъект, способствуя оздоровлению нации**. Это основной тезис нашего исследования.

Однако резкое обострение ситуации вокруг проблемы «национального становления» представляет наибольшую опасность для современной России. Это связано с тем, что, во-первых, демографическая ситуация угрожает генофонду нации. Во-вторых, состояние здоровья ее граждан, на котором отразились последствия не только ухудшения качества жизни и экологических условий, но и некоторые позитивные тенденции как следствие фактора «гетерозиса», наблюдавшегося за последние 70 лет, особенно в процессах миграции 1950–1980-х гг. (Г. Н. Миненко) [3]. Не меньшие опасения в отношении будущих поколений россиян связаны с повышенным употреблением алкоголя в результате начавшегося с 30-х гг. «спаивания» народа, фактически санкционированного государством. Следствием же этих процессов является современный интеллектуальный кризис, угрожающий нынешнему субъекту, носителю национального самосознания, как результат реально осуществляемой на протяжении десятилетий (1920–1950-е гг.) государственной политики уничтожения человеческого потенциала, утраты численности физических носителей ценных, в том числе нравственных, качеств на протяжении XX в. Такое невиданное отрицательное давление социокультурной среды на личность сводит к угрожающему минимуму всю благотворную работу природы.

Возможные пути решения данной проблемы молодым деятельным поколением видятся в необходимости создания объективных условий движения наверх «лучших» во всех областях деятельности, а также – в их сознательном отборе и подготовке по формальным критериям-требованиям, предъявляемым к носителю этнокультурного национального самосознания. Безусловно, этому процессу, начавшемуся по инициативе государственно-мыслящих ученых уже в 1960-е гг. (создание ФМШ), нужна государственная поддержка и помощь в определении направлений, которая не будет «адресной» как без учета «**специфики активной версии российского постмодерна**», так и без тех перспектив и возможностей, которые он предоставляет национальной культуре. Парадоксально, но результатом «российского постмодерна», (который, как принято считать, не всегда конструктивен) является формирование нового, творчески и оригинально мыслящего, а также активно действующего субъекта, которому, в свою очередь, нельзя не попытаться преодолеть этот нигилизм, стремясь вернуть отечественной культуре ее ос-

нову и смысл, а также саму потерянную при деконструкции реальность.

Данные вопросы активно исследуются в мировом и отечественном обществознании. Однако приходится констатировать, что до настоящего времени представленные в научной литературе социально-философские и культурологические исследования отечественного национального самосознания были недостаточно системны. В предложенной же культурно-исторической и философско-социальной постановке вопроса проблема пока еще не рассматривалась.

Таким образом, **основная проблема** данной работы заключается в выявлении соотношения этнокультурных традиций «русской культуры» (премодерна) и постмодернистских новаций в современной «российской национальной культуре», в самосознании ее носителей. Без разрешения этой проблемы невозможен поиск путей сохранения общественной национальной стабильности, достигаемой путем постоянного обновления традиции (поскольку культура не может строиться только на новации) обеспечивая тем самым преемственность в национальном развитии.

В этом плане необходимо исследовать современное национальное самосознание россиян конца XX – начала XXI вв., его особенности, формирующиеся в условиях «активного» постмодерна, в основе которого заложена ориентация на постоянное обновление и, одновременно, на расширение возможностей использования традиционного начала, «ядра культуры» (премодерна). Эти процессы обязывают обратиться к анализу реальных явлений и достижений российской культуры последнего времени, попытаться осмыслить их с точки зрения соотношения традиционного и нового, собственно постмодернистского. В этой связи стоит подчеркнуть: «самосознание» – это объект исследования прежде всего философов и социологов, поэтому в нашей – культурологической – работе не ставится задача самостоятельного анализа данного феномена, а используются отечественные наработки (В. Г. Спиркин, В. П. Щенников и т. д.). При этом для данной работы «самосознание» – это выражение активности субъекта национальной культуры (его индивидуального и социально-группового статуса). Поэтому рассматривается лишь идеологический уровень выражения общественного национального самосознания, а не массовый, стихийно-складывающийся на социально-психологическом уровне и содержащий оценки, предпочтения и т. д. Инструментом же национального самосознания на уровне общества является национальная идея, представленная в различных идеологических проектах и программах (в том числе и в проекте русского «культурного» («цивилизационного») национализма).

Акцент в настоящей работе делается на исследовании приемов постмодернистской рефлексии, что способствует обнаружению и формированию нового субъекта национальной культуры рубежа XX–XXI вв.

В этой связи необходимо заметить, что дискретность российской истории и культуры амбивалентна: она чревата трагическими катастрофами, сопровождаемыми гибелью массы людей, разрушением материальных и уничтожением духовных ценностей,

опустошительными переломами и переоценками в общественном сознании, наглядным свидетельством чего являются, например, национальные конфликты; в то же время именно эта дискретность, в том числе и в современных постмодернистских условиях, обеспечивает отечественной культуре ее динамичность, рождение в ее недрах небывалых по своей новизне и оригинальности социокультурных явлений и процессов. Эта тенденция в развитии отечественной культуры свидетельствует о наличии творческого потенциала у нынешнего субъекта национальной культуры, опровергая тем самым постмодернистский тезис о его «смерти» и создавая условия для появления нового типа.

Понятие же «субъект национальной культуры» включает в себя не всю нацию, не весь народ. Он является результатом «письменной», «книжной национальной культуры», это результат образовательной политики государства, следовательно, он невозможен в рамках ни «обычной традиционной», ни в условиях «этнической» (В. Межуев) культуры. Наше обращение к проблеме поиска «нового типа социокультурного субъекта» в «современных российских условиях» свидетельствует об его относительной точке активности в связи с полным крахом и империи (СССР), и утрате своих прежних функций ее культурного субъекта (интеллигента).

Основная мысль, обсуждаемая в нашей работе, сводится к тому, что, вероятно, сегодня в России происходит формирование новой модели культуры, благодаря реализации «оптимистической», «активной» версии постмодерна, способствующей оформлению нового типа социального субъекта российской нации. В связи с вышесказанным необходимо выявить основные подходы к определению специфики и закономерности версии «активного российского постмодерна», позволяющие более полно представить позитивный потенциал отечественной культуры. Отсюда естественным образом вытекает обсуждение теоретических аспектов процесса формирования нового социокультурного типа субъекта современной российской культуры в процессе становления обновленного национального самосознания. Необходимость в такой работе возникла в результате несогласия автора с провозглашенным постмодернистами тезисом о «смерти субъекта», лишившегося онтологического и субстанционального статуса.

Конкретную теоретико-методологическую основу исследования составили концептуальные положения, идеи деконструкции французских постструктуралистов и постфрейдистов (Ж. Деррида), концепции иронизма У. Эко и «смены эпистем» (М. Фуко), экзистенциализма (Ж. -П. Сартр) и некоторые другие. Также в качестве методологии исследования была использована гегелевская *логика восхождения от абстрактного к конкретному* на пути формирования представления о «нации» как реализации Абсолютного Духа в качестве «первичной дополитической реальности» – агента определенной воли, ради которого осуществляется прогресс общества и культуры на основе «духа народа» (германского, российского). Национальное развитие в этой связи направлено на реализацию особой миссии народа в цивилизаци-

онном развитии, стимулирующее тем самым и развитие человеческого потенциала национального субъекта.

Характер заявленной проблемы обусловил необходимость использования *междисциплинарного подхода* к изучению национального самосознания. Изучение одного из периодов развития отечественной культуры конца XX – начала XXI в. (в теоретическом плане направленное на обнаружение и раскрытие специфики национальной формы самосознания культуры вообще) в качестве важнейшего фактора идейного и духовно-нравственного обновления общества и ресурса преобразований (и, следовательно, как основы национальной безопасности и жизнеспособности) делает тему нашей статьи собственно культурологической. Выявление же закономерностей национально-культурного развития по принципу «вчера-сегодня-завтра» на материале конкретного исторического периода, принадлежащего к недавнему прошлому, указывает на принадлежность исследования к области исторической культурологии.

Методологический и научный инструментарий исследования формировался с учетом основных положений теории функционализма, в рамках которой были выявлены сущностные связи, составляющие такие социальные системы, как «этнос» и «нация», и их элементы, обоснованы принципы аксиологического детерминизма. Согласно последнему целостность общественного организма – «российской нации» – обеспечивается идентификацией субъектов с принятой именно в данной «национальной культуре» системой ценностей (государственно-державных, православно-христианских и т. д.), то есть представляющей наиболее устойчивый элемент социума, установлены принципиальные соответствия ценностно-нормативного и институционального пластов культуры (П. А. Сорокин), проведены исследования в рамках теории культурно-исторических типов (Н. Я. Данилевский), благодаря чему получен вывод о том, что перспективы развития России вообще и отечественной национальной культуры в частности возможны не только на пути освоения новых форм и направлений творческой самореализации национального субъекта, но и на пути обновления традиционных, с целью «сохранения многообразия и самобытности культурно-исторических типов» (И. Г. Багно) и т. д.

Теоретико-методологическими ориентирами стали также работы, в которых изложены исходные принципы деятельностного подхода к анализу российской культуры постмодерна, обоснован статус игры как культурной универсалии, охарактеризованы функции культурного наследия и раскрыта роль традиций в современной культуре (А. С. Ахиезер, П. С. Гуревич, Б. С. Ерасов, В. М. Межуев, А. Я. Флиер).

Итак, предваряя ответ на вопрос о «*специфике и эволюции содержания понятий “этнос” и “нация” в мировом обществознании»,* в работе было проанализировано несколько наиболее характерных подходов (для западных и отечественных исследователей) к понятиям «этнос» и «нация», «этническое» и «национальное самосознание» и т. д., что потребовало объединить их в некое подобие типологических групп. Основанием для классифика-

ции последних послужило выделение исследователями в качестве ведущих нациеобразующих признаков одного или нескольких факторов, играющих определяющую роль в становлении и конструировании формы национального самосознания. В рамках четырех направлений (философско-исторического, историко-экономического, социально-психологического и этнолого-культурологического) автором было выделено 6 групп. Среди них: 1) философско-историческая; определения, преимущественно экономически детерминированные, берущие начало еще от идей М. Вебера, представленные в отечественной традиции последователями К. Каутского и марскистами; определения, отождествляющие понятия «нация» и «государство», особенно в отношении России как полиэтнического государства, империи; 2) социально-психологический подход, который представлен в работе взглядами Дж. Стюарт Милля и Э. Ренана; 3) органическое направление, берущее начало от Г. Лебона, в XX в. приняло формы так называемой «фашистской» трактовки нации как высшей реальности, основанной на общности крови; понимание «российской нации», прежде всего, как территориальной и гражданской общности; 4) преимущественно культурологический подход к определениям «нация» и «национальное самосознание»; 5) трактовка «нации» в рамках процессуального подхода (Г. Штомпка) в виде сложносоставного социального тела, вызванного к жизни совокупным действием всех социальных элементов общества (П. А. Сорокин), и, наконец, 6) определение «нации» в качестве синонима «культуры» как «духовной и душевной общности».

В рамках данного подхода, характерный для премодерна конфликт сознания и культуры может быть снят, поскольку главной задачей «российской национальной культуры» «станет не обеспечение жизни, не выполнение нормативных функций и не забота о социальных гарантиях» (например, о праве собственности – принципиальной категории для проекта modernity), а «стимулирование роста сознания, включая те его уровни, в которых биологическая жизнь не заинтересована» (Л. Л. Штуден) [4]. В этой связи для современной «российской нации» как следующей за этнической и/или развивающейся параллельно с ней ступени исторической зрелости, как специфической самобытной культуры, объемлющей собой все многообразие духовных и социальных проявлений человеческой жизнедеятельности в масштабах полиэтнического гражданского общества, необходимо в качестве приоритетных решать духовные проблемы общества, наряду с политико-экономическими и т. д. В то же время «российской национальной культуре» необходимо стремится войти в «сверхкультуру» современной цивилизации («информационную», «постиндустриальную»). В поисках перспектив национального развития субъекту культуры следует помнить: речь идет об объективной историко-культурной ситуации, которая не определяется волей «малых сознаний», в то время как ситуацию сознания в условиях нации определяет национальная власть в лице «национального государства», которая во многом задана старыми, традиционными элементами культуры. Поэтому важнейшие процессы становления

«российской нации» должны быть под постоянным контролем со стороны исторического (К. Хюбнер) общественного «национального самосознания». Также необходимо предполагать совершенно новые формы организации культурной жизни, благодаря чему на основе единой «национальной идеи» (в частности, идеи русского «культурного» национализма), «национальное самосознание россиян конца XX – начала XXI в.» впервые получает возможность перейти от теоретико-описательной фазы к четко обоснованной стратегии национально-культурного строительства.

В связи с вышесказанным, определяющим для дальнейшего исследования становится характеристика «национального самосознания россиян» в рамках процессуального («социодинамического», по А. Тойнби) подхода, удачно сочетающего традиционную этническую специфику самосознания субъекта российской культуры с принципами и ценностями, характерными для становящегося современного гражданского общества, основой которого являются государственнически-державные идеалы. В его рамках «исследование человеческих отношений в движении, будучи более реалистичным, несомненно, плодотворнее любой попытки изучать их в воображаемом состоянии покоя» (А. Тойнби). На теоретическом уровне оно представлено в России в форме национальной идеи, где наряду с национальным интересом выступает в роли консолидирующего фактора нации. При этом автор солидарен с Дж. Х. Биллингтоном, утверждающим, что «существуют лишь два логически связанных способа, позволяющих возродить согласие между людьми и их гордость за свою огромную страну, пытающуюся оправиться от хаоса тех времен, когда ее население было занято преимущественно местными и повседневными проблемами» [5]. Один способ состоит в развитии новой формы «авторитарного национализма» как «русского варианта фашизма» (А. Дугин) [6], к чему располагает отечественная «сильная авторитарная традиция на развалинах неудавшегося демократического эксперимента». Одним из возможных путей его реализации может стать обновленный вариант евразийства. В этой связи противоречие между традиционалистами и постмодернистами имеет политическое значение. Во-первых, «оно позволяет, в частности, снять налет мистификации с геополитики, в центре которой противостояние… Запада и Востока, атлантистов и евразийцев… В самой России идет борьба культуры и цивилизации… Консерваторы-евразийцы в России… сопротивляются, либо отвергая модернизацию вообще, либо отождествляя ее с вестернизацией… ищут “третий путь”, при котором сохранились бы различные формы существования» [7]. Во-вторых, постмодерн – это «мир культуры и духа, людей, причастных к вере и воображению, а не только к программированию… воспринимающих художественное искусство, а не только игровые технологии, признающих различие между добром и злом, который все больше устаревает, но, отступая, борется за выживание. Стремится “устоять”» (В. А. Кутырев) [8]. Именно этим задачам «цивилизационного» национализма наиболее адекватно

соответствует проект возрождения национального самосознания, предложенный С. В. Городниковым, во многом созвучный «принципу сохранения исторической судьбы в любых, предлагаемых историей обстоятельствах» [9] О. И. Генисаретского. Вслед за автором мы настаиваем на развитии термина «здорового русского национализма» как канала развития психической энергии русского народа, которая на сегодня довольно ослаблена, поэтому «российская нация» – это не окончательно оформившаяся категория, у которой есть своя очень богатая история, живущая в памяти социума. Именно поэтому автор убежден, что России не грозит всплеск национализма на основе этничности (как в Восточной Европе или странах СНГ), поскольку его «здоровое» начало нацелено не на поиски своих «корней» в прошлом, а на создание государственно-державнического «центра», способного объединить Россию, где все – «периферия», все в разломах, следовательно, без создания подобного «центра» наступит постмодернистское Ничто.

В этой связи беспрецедентная задача современного этапа русского «культурного» национализма заключается в освоении менее политизированного пути к возрождению национальной гордости, заключающегося в устранении малейших возможностей политического насилия. Сегодня «настоятельно требуется поиск качественно более надежных средств сублимации» национальных субъектов, связанных «с повышением удельного веса субъектной реальности в комплексе причинно-следственных зависимостей» (А. П. Назаретян) [10], а также необходимо «всемерное восстановление былых достижений русской культуры, подразумевающей русско-тюркскую самобытность, основу которой составляет происхождение язычников дохристианской поры. Полное усвоение и прославление разнообразных творений русской культуры, созданных во втором тысячелетии за время существования “писаной истории России”, позволило бы так обогатить и расширить диапазон “русскости”, что она стала бы крепким фундаментом открытой и плюралистической демократии» (Дж. Х. Биллингтон) [11]. Так, благодаря анализу возможных перспектив развития страны и субъектов национальной культуры в рамках «здорового» националистического проекта, становится очевидной необходимость рассмотрения специфики современной философско-исторической и социокультурной ситуации в российской культуре конца XX – начала XXI в. в поисках объективных условий для его реализации.

Постановка же вопроса о «*постмодернистской специфике отечественной культуры*» потребовала изучения проблемы в свете рассмотрения соотношения традиции и новации.

Правомочность и обоснованность интерполяции постмодернистских категорий на современную российскую действительность, с точки зрения автора, легко доказуема: это стало возможно в силу традиционной онтологической конвергенции европейских понятий на российскую культуру. Действительно, французскими теоретиками менталитета были разработаны ключевые понятия («логоцентризм» Ж. Дерриды, «симу-

лякр» Ж. Бодрийяра и т. д.), однако на сегодняшний день нет другого более адекватно отражающего эти явления и процессы современности языка. В этой связи задача автора – адаптировать этот язык к описанию специфики современной российской ситуации в культуре и сознании.

Специфика же современной «российской постмодернистской историко-культурной ситуации» заключается в «неразделенности и неслиянности далеких и конфликтных начал» (И. В. Кондаков) [12]; в сознательном изменении и трансформации предельных полюсов, задающих привычные традиционные ориентиры в жизни человека; в сознательном культивировании парадоксов, неясностей, ошибок, пропусков, стимулирующих у нового субъекта национальной культуры осознание потребности и необходимости «свободного выбора» и «творческого выброса», столь характерного для очередной «смутной» эпохи; в формировании навыков творческой свободы-несвободы, репродуктивности и творческого поиска, сопровождающихся аксиологическим плюрализмом, цитатностью, полистилистичностью, смешением норм и традиций, наглядно реализующих модель «постмодернистского дискурса»; в формировании «российской национальной культуры» рубежа XX–XXI вв. как «текста», проекта, «схемы», своего рода симулякра. В результате следствием постмодернистского влияния на специфику национального самосознания россиян конца XX – начала XXI в. является сосуществование в едином ценностно-смысловом пространстве элементов «тоталитарной советской культуры», «американизмов», возвращенных православно-христианских идеалов и ценностей постиндустриальной цивилизации.

В этой связи отличие постмодернистского подхода к определению «нации» как историко-культурной, онтологической парадигмы самосознания, сформировавшейся на рубеже XX – начала XXI в. от традиционной установки только в том, что последняя все же пыталась найти некий принцип для ее понимания, поскольку ее уже невозможно охарактеризовать с помощью таких самобытных черт, как историософичность, литературо- и словоцентризм, аксиологичность. Таким образом, ставка на традиции в определении перспектив национального развития отражает стремление граждан «по-другому» осмыслить этнокультурные ценности, «по-новому» обращаться со сделанными веками назад открытиями богатств и резервов «русской души», а не восстанавливать, не «возрождать» их в прежнем виде и в прежних правах.

Следовательно, «пессимистическая», критически направленная версия российского постмодерна, основанная на представлении о полном отрицании традиций как своеобразного «текста» культуры, существует лишь в качестве утопии, а не в реальном пространстве современности. Таким образом, именно «активный» постмодерн как «культурная установка и модель мышления» открывает возможности синтеза традиционных начал и новаций в формировании национальной модели культуры, а точнее, именно он создает условия для него, осознавая то, что бессознатель-

но использовали предшествующие поколения. Тем самым сегодня российский постмодерн, возможно, еще в недостаточно активной форме, заявляет о необходимости изменения цивилизационной и культурной парадигмы как условия для расширения «базы данных» и «системы координат» поля отечественной культуры. С точки зрения исследователя – это закономерная реакция на ее однозначность, тотальность, моностилистичность, упорядоченность и каноничность в период тоталитаризма, поэтому постмодернистская деконструкция – это своеобразный механизм ее демонтажа, следовательно, «российская национальная культура» – явление не ставшее, а становящееся.

В этой связи мы утверждаем, что для современной России 1990-х не характерен как таковой «постмодернизм», который, оставаясь ориентиром в гносеологии, безнадежно устарел в онтологическом плане (А. П. Назаретян) [13] – в качестве способа философско-эстетической рефлексии, проявляющийся, прежде всего, как «принцип методологического сомнения по отношению ко всем позитивным истинам, установкам и убеждениям, существовавшим в западном (теперь отчасти и в российском) обществе, применяющийся для его легитимизации, то есть самооправдания и узаконивания» (И. П. Ильин) [14]. Однако в отличие от западной критики, не предлагающей реальной замены, возможно, устаревшим универсалиям, российский «активный» постмодерн пытается использовать деструкцию реальности, стремясь построить Нечто в социальной реальности и используя традиционные историко-культурные элементы национального самосознания россиян. О преодолении Россией специфики modernity также свидетельствует эмпирический факт нарастающего неприятия общественным сознанием «духа зла» и «небезопасных для человечества игрищ сексуальной революции и садо-мазохистских настроений», когда люди столкнулись «с их неигрушечными последствиями» (Ю. И. Давыдов) [15]. Поэтому есть смысл в том, чтобы стремиться доказать, что отказ от культурного и прочего релятивизма не только не упраздняет творческую многомерность научных походов и идей, но, напротив, обеспечивает организационные рамки как для роста их разнообразия, так и для исторического самоопределения эпохи. Таким образом, рост объективных постмодернистских тенденций в отечественной культуре, стимулируя творчество национального субъекта, может быть направлен на завершение процесса формирования нации и государственности, не завершенного, по мнению С. Экшута, ни в XIX, ни в XX вв. [16]. В этой связи подчеркиваем, что «российский постмодерн» – явление современной эпохи, коррелирующее с российским обществом в состоянии переходности и ставшее возможным благодаря глубокой укорененности европейской традиции в отечественной культуре и сознании. При этом важно заметить, что речь идет именно о «постмодерне» (а не о «позднем модерне» и т. д.), поскольку в России проект modernity носил весьма ограниченный, элитарный характер, в силу особенностей ситуации, сложившейся еще в условиях петровского раскола, поэтому

и в XX в., и сегодня россияне отчасти бытуют в условиях крестьянского премодерна, «зарезанного» в 1920–1930-е гг. Поэтому главная заслуга «российского проекта modernity» в том, что он «позволил общественным процессам приобрести глобальный размах и выравнивать различные общества по основным характеристикам» (А. С. Ваторопин) (цит. по: [17]).

Следовательно, «российский постмодерн» – это «фоновая трактовка» (А. Дугин) современной эпохи, характеризуемая специфическим «способом мысли, культурных установок» и «настроений» (Г. С. Кнабе), доминирующих в отечественной культуре в последние десятилетия XX – начала XXI в. В отличие от модерна постмодерн характерен не только для интеллектуальной и профессиональной элиты авангардистского толка, но, прежде всего – для оформляющегося (в условиях «догоняющей» (по Ф. Наумовой – «рецидивирующей») модернизации) и востребованного новой цивилизационной и политико-экономической ступенью нового социокультурного типа («менеджера»). Последний «постоянно вбирает в себя разные сферы практики, ценностным образом преобразуя их» (Н. В. Громыко) (цит. по: [17]) и отражая, вместе с тем, «некоторые черты массового сознания в постмодернистском информационном обществе» (Д. И. Дубровский) [17]. «Позитивное» содержание российского постмодерна, во-первых, заключается в том, что он впервые в истории отечественной культуры как способ саморефлексии субъекта национальной культуры означает, что наконец-то россияне перестали подходить к «модернизму» некритически и достаточно наивно, подпитываясь очередными утопиями. Реализация основных задач «российского постмодерна» – свидетельство зрелости национального самосознания, готового к принятию того факта, что не существует автоматических процессов, которые могут и/или должны привести общество к улучшению качества социальной жизни, что пуск истории на самотек (как в последние десятилетия XX в.) способен привести к катастрофе. И, во-вторых, «российский постмодерн» поставил вопрос об истинно личных (а не государственных, партийных и т. д.) ценностях, интересах и потребностях человека, воспользоваться которыми способен лишь новый тип социального субъекта культуры.

Итак, подводя итог данным рассуждениях, необходимо подчеркнуть, что в ходе работы были получены следующие *результаты* исследования:

1. Российская национальная культура рубежа XX–XXI вв. – явление, находящееся в переходном состоянии.

2. Носителем ее самосознания в этот период становится новый субъект, которым, на наш взгляд, является социальный тип «идеолога-менеджера».

3. Одним из принципиальных требований, предъявляемых к новому поколению менеджеров XXI в., является формирование «культурологического тезауруса», «культурной образованности» и «человековедческой компетентности».

4. Специфика «активной» версии российского постмодерна заключается в предоставлении возможности

осуществления многочисленных альтернатив для творческой самореализации как личности, так и общества.

Наиболее перспективным и на сегодняшний день необходимым направлением развития России представляется путь русского «культурного» (Дж. Биллингтон) национализма – движения, опорой, реализатором идей которого является перспективно мыслящая, граждански и патриотически ориентированная, моральная, нравственно устойчивая, зрелая в личностном плане и физически здоровая молодежь.

Примечания

1. Хюбнер К. Нация: от забвения к возрождению. – М., 2001. – С. 10.
2. Кондаков И. В. Культурология. – М., 2003. – С. 186.
3. См.: Миненко Г. Н. Национальное возрождение: о субъекте и объекте исторического процесса // Исторические судьбы России: социокультурный подход. – Кемерово, 1991. – С. 47–53.
4. Штуден Л. Л. Русский народ на переломе тысячелетий. Бег наперегонки со смертью. – М., 1997. – С. 56.
5. Биллингтон Дж. Х. Икона и топор. Очерки истолкования истории русской культуры. – М., 2001. – С. 210.
6. См. Дугин А. Постмодерн? Постмодерн! // Элементы. Евразийское вторжение. – 1998. – № 2. – С. 5–15.
7. Биллингтон Дж. Х. Указ. соч. – С. 221.
8. См.: Кутырев В. А. Духовность, экономизм и «после»: драма взаимодействия // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 63.
9. Городников С. В. Историческое предназначение русского национализма. – М., 2000. – С. 10.
10. Назаретян А. П. Цивилизационные кризисы в контексте Универсальной истории: Синергетика, психология и футурология. – М., 2001. – С. 183.
11. Биллингтон Дж. Х. Указ. соч. – С. 64.
12. Кондаков И. В. Указ. соч. – С. 25.
13. Назаретян А. П. Указ. соч. – С. 110.
14. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – С. 110.
15. Давыдов А. Александрийская полка //http://metafysis.narod.ru/alexandrian/ap.htm. – С. 4.
16. См.: Экшут С. На службе российскому Левиафану. Исторические опыты. – М., 2000. – 328 с.
17. Дубровский Д. И. Постмодернистская мода // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 43.

ОСОБЕННОСТИ СИСТЕМНОГО ПОДХОДА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ СТРАТЕГИИ

Г. С. Фешкова

Одной из особенностей формирования нового стиля научного мышления в ходе современной научно-технической революции является широкое распространение системных исследований. Понятия «система», «системное исследование», «системный подход», «системный анализ» и другие «системные» понятия широко используются в настоящее время, прежде всего в новейших научных и технических дисциплинах – общей теории систем, кибернетике, бионике, теории информации, теории игр, исследовании операций, факторном анализе, системотехнике и др. Они выступают в этих дисциплинах в качестве важнейшей категориальной основы для разнообразных теоретических построений и для практического приложения новых научных идей и достижений. В то же время все более широким становится употребление системных понятий и во всех ранее сложившихся областях науки и техники. И здесь, среди проблем, связанных с научным и техническим творчеством, пристальное внимание ученых в последние годы привлекает вопрос о методах его исследования. Однако, применение в данном случае системного подхода связано с серьезными трудностями. Считается, что творческое мышление требует другого, особенного склада личности, и, в первую очередь, – особенного восприятия. Во многом именно поэтому поступки творческих людей воспринимаются социальным окружением как забавные, странные, неадекватные. Отсюда мнение, что творцами являются лишь те, кто создает принципиально новую картину мира, а значит, выходит за рамки системы! Поэтому внесистемность есть главная особенность творческого мышления. Процесс творчества определяется как спонтанный, а стало быть, не поддающийся исследованию.

Имеющиеся в научной литературе определения творчества позволяют выделить некие общие его основания. Во-первых, это качественная новизна конечного продукта творческого акта. Во-вторых, непосредственное отсутствие этого качества в исходных предпосылках творчества. В-третьих, творчество – это деятельность.

Из вышеизложенного следует, что основная черта творчества – это выход за рамки системы. Не обязательно слияние или пересечение систем, суть в нахождении или создании новой. Не подлежит сомнению, что под настоящим творчеством мы всегда понимает выход за рамки. Однако истинное творчество, которое выходит за рамки системы, требует описания его в рамках той системы. То есть, как только мы определяем творчество, «вгоняя» в некую систему, мы его сразу же теряем. Однако, если мы чего-то не можем определить, то это совсем не значит, что не можем это исследовать. Мышление постоянно оперирует размытыми, нечетко очерченными, недоста-

точно определенными понятиями. По мере продвижения на пути познания понятие определяется все более полно, но никогда не может быть исчерпано. Мы определяем творчество как деятельность, связанную с нахождением принципиально новых решений «на основе неоднозначных данных». То есть все-таки даем определение, пускай и несколько нечеткое.

Понятия «система» и «системный подход» уже завоевали статус общенаучных и общетехнических понятий. Не подлежит сомнению, что в современном обществе системные представления уже достигли такого уровня, что мысль о полезности и важности системного подхода к решению возникающих в практике проблем вышла за рамки специальных научных истин и стала привычной, общепринятой. Уже не только ученые, но и инженеры, педагоги, организаторы производства, деятели культуры обнаружили системность собственной деятельности и стараются осуществлять свою работу осознанно системно. Широко распространилось понимание того, что наши успехи связаны с тем, насколько системно мы подходим к решению проблем, а наши неудачи вызваны отступлениями от системности.

Системность нашего мышления вытекает из системности мира. Современные представления позволяют говорить о мире как о бесконечной иерархической системе систем, находящихся в развитии, на разных стадиях развития, на разных уровнях системной иерархии, взаимодействующих друг с другом.

В наше время происходит невиданный прогресс знания, который, с одной стороны, привел к открытию и накоплению множества новых фактов, сведений из различных областей жизни, и тем самым поставил человечество перед необходимостью их систематизации, отыскания общего в частном, постоянного в изменяющемся. Однозначного понятия системы не существует. В наиболее общем виде под системой понимается совокупность взаимосвязанных элементов, образующих определенную целостность, некоторое единство.

Попробуем выделить тот характерный признак, который отличает систему от несистемы. Еще А. А. Богданов писал: «Первые попытки определить, что такое Организация, приводят к идее целесообразности» [1]. «Основным критерием для такого выделения является рассмотрение системы со стороны целевого назначения», считает А. А. Гостев [2]. Еще более конкретен П. К. Анохин: «Всю деятельность системы можно представить в терминах результата... Системой можно назвать только такой комплекс избирательно вовлеченных компонентов, у которых взаимодействие и взаимоотношение приобретает характер взаимосодействия компонентов на получение фокусированного полезного результата» [3].

Разрабатывая теорию решения изобретательских задач (ТРИЗ) на основе функционально-системного подхода [4], Г. С. Альтшуллер четко определил свое отношение к системам в определении понятия «идеальная система»: «Идеальна та система, которой нет, а функция которой выполняется!» Иными словами, человечеству нужны не вещи, не объекты – нужны их функции: «Машина не самоцель, она только средство для выполнения определенной работы» [5]. По аналогии с определением понятия «идеальная

система» автором данной работы было сформулировано понятие «идеальное вещество» как результат взаимодействия элементов системы, создающих в нужное время и в нужном месте необходимое системное свойство [6].

Важную роль в формировании нового подхода сыграло понятие системы, возникшее в рамках *общей теории систем.* В чем же состоит эта роль? Сделав особый акцент не на том, что целое состоит из частей, а на том, что поведение и свойства целого определяются взаимодействием его частей, что целое состоит из взаимодействующих частей, понятие «система» превратилось в основу нового, преимущественно синтетического взгляда на мир, с наибольшей силой выражающегося в настоящее время в системной концепции научного познания. Один из важнейших моментов системного исследования всякого объекта, без всякого сомнения, состоит в его рассмотрении как комплекса взаимодействующих элементов, и первоначальный успех общей теории систем связан именно с таким рассмотрением объектов познания, делающим особый акцент на взаимодействии элементов как причине наличия у целого свойств, не имеющихся у его элементов. Большинство специалистов по общей теории систем сходится в том, что рассматривать или не рассматривать в качестве системы некоторую сущность, состоящую из частей, – решение этого вопроса зависит от того, ставим ли мы задачу изучения поведения частей и их взаимодействий [7].

Однако подходом к объекту как к комплексу взаимодействующих частей (элементов) системный подход еще не исчерпывается. Так, В. Н. Садовский и Б. Г. Юдин, пытаясь выделить некоторый инвариант понятия «система», отмечают:

1) взаимосвязанность элементов системы;

2) система образует особое единство со средой;

3) любая система представляет собой элемент системы более высокого порядка;

4) элементы любой системы в свою очередь обычно выступают как системы более низкого порядка [8].

Объект рассматривается в системном исследовании как комплекс взаимодействующих элементов именно для того, чтобы изучить поведение этого объекта (в соответствующей окружающей среде) как целостного образования. В силу этого система – это не только некоторое целое, составленное из определенных взаимодействующих элементов, но такая совокупность элементов, которая обладает определенным поведением в составе другой, более сложной системы – окружающей среды. Данное понятие системы нацеливает исследователя на то, что в системном исследовании изучается не что иное, как поведение объекта как целостного образования и изучается оно именно с точки зрения внутренней структуры объекта, с точки зрения взаимодействия его элементов, то есть задача системного исследования состоит в том, чтобы объяснить особенности поведения и свойств целостного объекта, исходя из специфики его элементов и особенностей взаимодействия между ними. Выделенные моменты составляют, пожалуй, наиболее общую основу любых вариаций понятия «система».

Поэтому их объединение в единое понятие с целью выделения категориального значения понятия «система», возможно, позволит получить общенаучное и общеметодологическое по своему характеру понятие системы и системного исследования. Ибо это интегральное понятие содержит в себе самые общие методологические предписания относительно того, что и как подвергается изучению в любом системном исследовании.

Какие же всеобщие стороны и связи материального мира отражают выделенные выше наиболее общие моменты любого понятия системы? Прежде всего, это общие моменты – поведение и комплекс взаимодействующих элементов. Поведение – это одна из противоположных сторон объекта как системы: сторона, связанная с движением, с изменением этого объекта, с его взаимодействием с другими объектами, составляющими в своей совокупности окружающую среду изучаемого объекта-системы. Движение, всевозможные изменения объекта являются компонентами его поведения, но совокупностью всех изменений, происходящих с объектом, его поведение не исчерпывается. Действительно, изменения объекта представляют собой результат его взаимодействия с другими объектами или результат взаимодействия его внутренних элементов друг с другом. Познание этих результатов, безусловно, составляет один из важнейших моментов исследования поведения объекта.

Системный подход к объекту (именно в силу того, что он связан с рассмотрением его поведения как одной из двух противоположных объективно присущих объекту сторон) представляет собой способ изучения объекта как системы, преобразующей непосредственные причинные воздействия в соответствующие изменения. Это преобразование воздействий на систему в ее изменения и есть реальное, онтологическое поведение системы.

Эффективность такого понятия, как «средства системного исследования», заключается, прежде всего, в том, что оно отражает такой реальный всеобщий момент материальных образований, который допускает количественное изучение и математическое описание. В самом деле, выявив соответствие определенных изменений материального образования определенным непосредственным причинным воздействиям, исследователь может установить как количественную сторону этого соответствия, так и функциональную. На основе знания всего множества соответствий, существующих между изученными исследователем изменениями объекта и вызвавшими эти изменения воздействиями, исследователь получает возможность выявить функциональные связи между определенными подмножествами воздействий на объект и его изменениями. Реализовав эту возможность, исследователь окажется способным описать поведение объекта в форме некоторого множества функций.

Система представляет собой отражение любого материального образования с точки зрения единства его поведения и строения, отражение такой всеобщей связи между поведением и строением, как обусловленность поведения этого целого спецификой

его внутреннего строения, спецификой его элементов и особенностями взаимодействия между ними. Следовательно, любой объект выступает в познании как система лишь в том случае, если исследователь рассматривает его не просто как множество взаимосвязанных, интегрированных структурой элементов – строение, но как такое строение, которое осуществляет преобразование причинных воздействий из окружающей среды и изнутри системы в соответствующие изменения объекта как целого.

В фундамент современной практической деятельности человек должен положить подход к техническим устройствам как к таким системам, поведение которых включает не просто сумму поведений отдельных элементов, но и результаты взаимодействия между ними в рамках структуры, обеспечивающей воздействие каждого элемента на все остальные и уравновешивание их функционирования в соответствии с определяющими критериями функционирования всей системы в целом. Именно специфика современной практики оказывается тем объективным фактором, который заставляет ученых не только мыслить в направлении общей теории систем, но и усвоить системный взгляд на мир в целом. В прикладной и в фундаментальной науке основной методологической концепцией становится системный подход к объектам, стержнем которого является их рассмотрение как систем с поведением, являющимся результатом взаимодействия элементов посредством не суммативных, а интегративных структур, все более четко пробивается тенденция к исследованию объектов как единства поведения и строения.

Таким образом, и логико-исторический ход развития познания, и объективная диалектика развития общественной практики (прежде всего материального производства) с необходимостью приводят к системному подходу как в исследовании любого материального образования, так и в разработке новых технических систем.

Смирнов выделяет с философской, категориальной точки зрения следующий всеобщий предмет системного исследования: раскрытие единства, взаимосвязи и взаимообусловленности поведения и строения как противоположных сторон любого объекта, рассматриваемого в качестве системы. Очевидно, что предмет системного подхода не представляет собой нечто такое, что может и должно исследоваться какой-либо одной наукой, скажем общей теорией систем. По самой своей природе он не является предметом какой-либо отдельной науки. Отсюда вытекает, что и статус системного подхода не есть статус специальной научной дисциплины.

Вся сложность этого статуса связана именно с тем, что системный подход оказывается общенаучным и общетехническим, философским по своей природе. Системный подход – это новая современная философская концепция, возникающая в рамках философии, как обобщение закономерностей развития познания и практики.

Такая точка зрения не означает, однако, что системный подход может разрабатывать лишь философия. Каждая частная наука, вынужденная приступить к изучению своих специфических объектов как систем особого

рода, вынуждена также разрабатывать и системный подход, соответствующий специфике этих систем.

Системный подход, развивающийся в рамках той или иной специфической системы научного знания (философского, естественнонаучного и т. п.), неизбежно несет в себе печать его родовых форм, познавательных приемов и методологических средств.

Системный подход, развивающийся на этой базе философских знаний, строится прежде всего вокруг:

1) разработки категориально-понятийных гнезд (целое – целостность – часть и целое-система; система – моносистема – полисистема – системный комплекс; система – интеграция – структура – закон и т. д.);

2) изучения всеобщих черт системного знания, его предпосылок и форм в истории познания;

3) выявления и обобщения характерологических черт системных законов различных видов, родов и классов реальной действительности.

В естественнонаучном знании на первый план выдвигаются не обобщенные категориально-понятийные формы, а описания:

1) типичных системных механизмов, встречающихся в природе, вроде “гомеостазиса”, “доминанты», “динамического стереотипа», “устойчивых и малоустойчивых структур” и т. д.;

2) специфики реальных микро- и мезосистем живой и неживой природы (атом, молекула, бактерия, организм, популяция, экосистема и т. п.);

3) специфики природных макросистем (Вселенная, Солнечная система, другие звездные и планетарные системы, биосфера, природа в целом).

Обществоведческое системное знание имеет свою специфику. Его методологический аппарат должен обладать адекватными средствами познания. И соответственно на первый план здесь выдвигаются такие системно-методологические формы и приемы познания, как:

1) раскрытие многомерной, многоуровневой картины действительности, моносистемный и полисистемный анализ, качественный анализ совокупностей, системные феномены интеграции и т. д.;

2) изучение системных качеств, системных оснований, системных структур (включая сменные структуры), системных критериев, системных комплексов, диалектики системно-качественных форм функционирования, развития и динамики социальных явлений, синтез системного знания;

3) установление специфики и закономерностей различных макро-, мезо- и микросоциальных систем (например, исторических цивилизаций, общественно-экономических формаций, племен, народов, наций, классов, стран, государств, мировых социальных систем государств, республик, городов, сел, коллективов, групп).

Инженерное знание в данном случае нами рассматривается значительно шире его собственной профессиональной сферы, а именно как всякое знание об искусственных явлениях и процессах, если его основным содержанием является конструирование, планирование, композиция, строительство и т. п., – словом, создание нового посредством элементов и компонентов известного. Специфика системного знания этой сферы, конечно, прежде всего, включает в себя:

1) методы описания сложных искусственных систем;

2) процедуры анализа и синтеза целого, их набор, последовательность, обратная связь, контроль;

3) методы моделирования и конструирования систем.

Все виды и разновидности системного подхода (упомянутые и не упомянутые) взаимодополняют друг друга; они образуют, точнее сказать, должны образовывать, строгую и последовательную совокупность знаний о данном методе, его вариантах и применениях, его месте среди других методов, его роли в современном научном познании.

Системный подход сегодня является одним из действующих компонентов процесса научного познания. Системные представления и методологические средства отвечают потребностям современного качественного анализа, раскрывают закономерности интеграции, участвуют в построении многоуровневой и многомерной картины действительности; они играют существенную роль в синтезе и комплексировании научных знаний. Трудно однозначно определить сущность и содержание системного подхода – все перечисленное выше составляет его различные черты. Но если все же попытаться выделить ядро системного подхода, его важнейшие грани, то таковыми, возможно, следует считать *качественно-интегральное и многомерное измерения действительности.* Действительно, изучение предмета как целого, как системы всегда имеет и в качестве центральной задачи раскрытие того, что делает его системой и составляет его системные качества, его интегральные свойства и закономерности. Это законы системообразования (интеграции частей в целое), системные законы самого целого (интегральные базисные законы его структуры, функционирования и развития). Вместе с тем все изучение проблем сложности опирается на системное многоуровневое и многомерное понимание действительности, дающее реальную совокупную картину детерминант явления, его взаимодействия с условиями существования, «включенности» и «вписанности» в них.

Кроме этого надо отметить, что применение приемов системной методологии в практике способствует: лучшему решению проблем сбалансированности и комплексности в народном хозяйстве, системному предвидению последствий мирового глобального развития, улучшению перспективного планирования, более широкому использованию передовых достижений методологии для повышения КПД всей созидательной деятельности.

Рассмотрим методологическую структуру системного подхода.

Наиболее существенным признаком системы является ее целостность, первое требование системного подхода заключается в том, чтобы рассматривать анализируемый объект как целое. В наиболее общем виде это означает наличие у объекта интегральных свойств, не сводимых к сумме свойств его элементов. Задача системного подхода заключается в том, чтобы найти средства фиксации и исследования таких интегральных свойств систем. Сделать это, однако, можно, лишь использовав весь арсенал имеющихся в настоящее время аналитических средств. Поэтому в нашу схему струк-

туры включается множество членений исследуемой системы на элементы. Существенно, что речь должна идти именно о множестве членений (например, научного знания на множества понятий, высказываний, теорий и т. п.) с установлением взаимосвязей между ними. Каждое членение системы на элементы раскрывает определенный аспект системы, и только их множество вместе с выполнением других методологических требований системного подхода способно раскрыть целостный характер систем. Требование проведения некоторого множества членений системного объекта на элементы означает, что относительно любой системы мы будем иметь дело с некоторым набором ее различных описаний. Установление связей между этими описаниями является синтетической процедурой, которая, таким образом, завершает аналитическую деятельность по определению и исследованию элементного состава интересующего нас объекта.

Для осуществления такого единства анализа и синтеза мы нуждаемся в следующем:

- во-первых, в проведении традиционных исследований свойств, отношений и связей данной системы с другими системами, а также ее подсистем, частей, элементов;

- во-вторых, в установлении структуры (организации) системы и ее иерархического строения. При этом первый тип исследований носит в основном аналитический, а второй – синтетический характер. При установлении структуры (организации) системы мы фиксируем ее инвариантный характер по отношению к качественным особенностям составляющих ее элементов, а также ее упорядоченность. Иерархическое строение системы означает, что система может быть элементом системы более высокого уровня, и, в свою очередь, элемент данной системы может представлять собой систему более низкого уровня.

Последняя группа выделенных нами методологических требований системного подхода и, соответственно, свойств системы касается фиксации взаимоотношений системы со средой, целей системы и ее подсистем, описания поведения системы, включая ее развитие, установление информационного аспекта системы и основанного на циркулирующей в системе и в окружающей ее среде информации управления системой. Говоря об этой группе методологических требований системного подхода, мы также хотим подчеркнуть применительно к ним единство аналитических (при исследовании взаимоотношений системы и ее среды, при установлении информационных потоков в системе и т. п.) и синтетических (главным образом, при рассмотрении целей системы и управления ею) методов. Существенным также является единство внешних и внутренних (задаваемых в основном целями системы) стимулов функционирования и развития системы – в этом проявляется одна из важнейших философских характеристик принципа системности, определяющая источником развития систем их самодвижение.

Системный метод является методом рационального познания и рациональной практической деятельности. Его сущность заключается в том, что объект изучается или конструируется

не случайным образом, а по параметрам системы. Рефлексивно (осознанно) применяя системный метод, мы тем самым используем те потенции, которые скрыты в определениях категорий, на которых базируются идея и параметры системы. При системном подходе весь процесс познания упорядочен изначально, систематичен. Каковы же шаги системного подхода?

1. Определить, является ли объект дифференцированным целым, и если да, то каковы его естественные части, к какому типу целого его можно отнести – органическому или неорганическому, и если к первому, то к какому виду систем его можно отнести.

2. Памятуя о том, что объект может быть представлен в ряде систем-моделей, следует такие модели создать.

3. Последовательно изучать эти модели-системы, начиная с моделей, представляющих внешнюю системность.

4. Выделить подсистемы, представив системы как единства подсистем. Это первый шаг в изучении субстрата.

5. Выявить простые элементы в каждой подсистеме.

6. Выявить связи между подсистемами и между элементами, то есть выявить структуры разного уровня вплоть до самой глубокой структуры (связь элементов и детерминация ими связей между подсистемами). Естественно, что следует разобраться, являются ли эти связи только прямыми или есть и обратные, и каков характер последних, если они обнаружены.

7. Объединить описания субстрата и структуры в единой дескрипции, то есть эмпирически описать объект в выбранной системной модели. То же следует проделать и в других системных представлениях этого же объекта. Это дает возможность представить объект как единство крупных подсистем.

8. Определить функции, то есть свойства, внешних проявлений изучаемого объекта. Оно достигается пониманием его системного качества (его специфики как такового). В научном познании это обеспечивается только синтезом всего полученного знания, объединенного в теорию.

9. Рассмотреть системный объект как подсистему более широкой системы.

Такое пошаговое движение исследования имеет такое значение: во-первых, оно систематично и поэтому позволяет не упустить ничего важного, во-вторых, оно направлено самой организацией так, что отсекает случайное с самого начала и на протяжении всего исследования. На каждом этапе мы получаем только необходимые или, по меньшей мере, важные результаты, так как все исследование имплицитно опирается на категориальный каркас самого объекта, а не на привходящие свойства и проявления.

Это описание лишь логики системного подхода, а не содержательных действий ученого, которые определяются бытийной специфичностью объекта изучения. Одно дело изучать кристалл какого-нибудь минерала, другое – живую клетку, третье – поведение пчел в конкретном улье, четвертое – деятельность государства и т. д. и т. п.

Специфика объектной области диктует особенности конкретных

методов, системный же подход – это методология исследования. В одних случаях она применяется как общая качественная ориентация, в других – как применение количественного системного анализа или использование требований общей теории систем, а в иных – применение теории специальных систем и т. д. Во всех случаях общие требования остаются неизменными. Системный метод целесообразен в изучении сложных объектов, обширных исследовательских тем. Применение системного подхода – это не одноразовая акция, а система требований, соблюдение которых необходимо в исследовании, длящемся, например, много лет.

Те или другие моменты системного подхода стихийно применялись в научном познании всегда. Но лишь с развитием знаний о системах, общей теории систем, системного анализа стало возможным его рефлексивное применение.

В практической деятельности системный подход реализуется как бы в обратном порядке. Мы хотим нечто создать, и выполняем следующие действия:

1. Формирование цели, как образ того системного качества или основной функции, которую мы хотим получить (или набора таких функций-свойств).

2. Построение дерева целей, которое представляет собой абстракцию системы действий по созданию задуманного. В дереве целей должно быть предусмотрено следующее:

2.1. Создание субстрата (элементов) будущего произведения;

2.2. Формирование образа будущей структуры, ступени ее создания в реальности. Причем элементы и структура соотносительны: различные составы элементов требуют различных структур и наоборот;

2.3. Определение последовательности действий, обеспечивающих эффективное достижение поставленной цели.

Исходя из вышеизложенного можно сделать следующие выводы.

Приведем перечень важнейших и необходимых характеристик любой системы независимо от ее происхождения. Указанные характеристики свидетельствуют о том, что данный объект, явление, процесс или их модель имеют системный характер.

1. Всякая система обладает целостностью, обособленностью от окружающей ее среды, выступает как нечто отдельное, единое. (Примеры: рыба в воде, море и окружающая его суша, наука в культуре, солнечная система в галактике, геометрия в математике и т. д.)

2. Обособленность, выделенность системы в среде не означает ее изолированности от среды: система связана со средой, существует в ней, взаимодействует с ней, обменивается со средой энергией, материей, информацией (в разных пропорциях, в зависимости от природы системы). Иными словами – все системы открыты; замкнутых (то есть изолированных от среды) систем не бывает. Можно вообразить замкнутую систему, но проверить, доказать ее реальность невозможно – ведь с ней нельзя взаимодействовать, то есть нет опыта, в котором проявилось бы ее существование.

3. Цельность системы не означает ее однородности и неделимости: наоборот, в системе можно различать определенные составные части.

4. Делимость системы на части не означает, что эти части полностью изолированы друг от друга. Наоборот, части образуют целое благодаря связям между ними. Открытость системы означает, что ее части связаны и с внешней средой, но цельность системы основана на том, что внутренние связи частей, образующие структуру системы, в каком-то отношении сильнее, существеннее, важнее, чем их внешние связи.

5. Целостность системы обусловлена тем, что система как целое обладает такими свойствами, которых нет и не может быть у составляющих ее частей. Свойства системы не сводятся к свойствам ее частей, не являются простой совокупностью этих свойств. Система и существует, и выделяется, и описывается как носитель этих качественно новых свойств. (Возникновение принципиально нового качества, не существующего без объединения частей в систему, называется эмерджентностью.) Понятие эмерджентности проясняет разницу между внешними и внутренними связями системы: свойство системы как целого проявляется в ее взаимодействии с окружающей средой (то есть реализуется через внешние связи как функция системы), но само это свойство возникает и может существовать лишь благодаря взаимодействию частей (то есть благодаря внутренним связям, или структуре системы).

6. Понятие эмерджентности позволяет подчеркнуть еще один аспект внутренней целостности системы. Изъятие части из системы приводит к тому, что система при этом теряет какие-то существенные свойства, то есть становится другой системой. Более того, часть, изъятая из системы, также теряет свои существенные свойства, которые могли реализовываться лишь до тех пор, пока эта часть находилась в системе. Поэтому основа холистического (целостного) подхода состоит в недопустимости рассмотрения частей системы по отдельности, вне их взаимодействия с другими частями.

7. Открытость системы, ее связанность со средой означает, что она (система) в свою очередь входит в какую-то большую систему, является частью в этой большей системе. В результате мир выглядит (существует!) как иерархическая система вложенных друг в друга, перекрывающихся частично или полностью или разделенных, но взаимодействующих систем.

8. Внутренняя и внешняя целостность систем обобщаются, объединяются, синтезируются в понятии цели, которая как бы диктует и структуру, и функцию системы. Функция системы интерпретируется как проявление целеустремленности системы; структура системы выступает при этом как вариант реализации цели. В связи с этим рассмотрение целей системы становится одной из центральных проблем системологии. В частности, проводится различие между субъективными и объективными целями (и, соответственно, между искусственными и естественными системами).

9. Системы не являются застывшими, неизменными образованиями. Наоборот, в результате внешних и внутренних взаимодействий, все системы находятся в динамике, подвержены постоянным изменениям, происходящим с разной интенсивностью. Многообразие процессов, происходящих с системами, велико. Их классификация проводится по разным основаниям (развитие – рост –

равновесие – убыль – деградация; цикличность, непериодичность; детерминированность – случайность; рождение – жизнь – смерть и т. д.). Многие явления в системах невозможно понять без учета их динамики.

Определим черты системного подхода:

1. Системный подход – форма методологического знания, связанная с исследованием и созданием объектов как систем, и относится только к системам.

2. Задача системного исследования состоит в том, чтобы объяснить особенности поведения и свойств целостного объекта, исходя из специфики его элементов и особенностей взаимодействия между ними.

3. Иерархичность познания, требующая многоуровневого изучения предмета: изучение самого предмета – «собственный» уровень; изучение этого же предмета как элемента более широкой системы – «вышестоящий» уровень; изучение этого предмета в соотношении с составляющими данный предмет элементами – «нижестоящий» уровень.

4. Системный подход требует рассматривать проблему не изолированно, а в единстве связей с окружающей средой, постигать сущность каждой связи и отдельного элемента, проводить ассоциации между общими и частными целями.

5. Предмет системного подхода по самой своей природе не является предметом какой-либо отдельной науки.

6. Стержнем системного подхода является тенденция к исследованию объектов (систем) как единства поведения и строения.

7. Один из важнейших моментов системного исследования всякого объекта состоит в его рассмотрении как комплекса взаимодействующих элементов.

Выделим основные принципы системного подхода (системного анализа):

1. Целостность, позволяющая рассматривать одновременно систему как единое целое и в то же время как подсистему для вышестоящих уровней.

2. Иерархичность строения, то есть наличие множества (по крайней мере, двух) элементов, расположенных на основе подчинения элементов низшего уровня элементам высшего уровня. Реализация этого принципа хорошо видна на примере любой конкретной организации. Как известно, любая организация представляет собой взаимодействие двух подсистем: управляющей и управляемой. Одна подчиняется другой.

3. Структуризация, позволяющая анализировать элементы системы и их взаимосвязи в рамках конкретной организационной структуры. Как правило, функционирование системы обусловлено не столько свойствами ее отдельных элементов, сколько свойствами самой структуры.

4. Множественность, позволяющая использовать множество кибернетических, экономических и математических моделей для описания отдельных элементов и системы в целом.

С учетом сказанного определим понятие системного подхода.

Системный подход – это новая философская концепция, методологический подход к исследованию объекта (проблемы, явления, процесса) как

к системе, в которой выделены элементы, внутренние и внешние связи, наиболее существенным образом влияющие на исследуемые результаты его функционирования, на цели каждого из элементов, исходя из общего предназначения объекта.

Можно также сказать, что системный подход – это такое направление методологии научного познания и практической деятельности, в основе которого лежит исследование любого объекта как сложной целостной социально-экономической системы.

В свете современных представлений системность всегда, осознанно или неосознанно, была методом любой науки; любой ученый прошлого, и не помышлявший о системах и моделях, именно с ними и имел дело. Как уже отмечалось, первоначально была осознана системность самого человеческого познания.

Итак, современное состояние разработки системного подхода как одного из методов научного познания и творчества пока, видимо, может оцениваться лишь как состояние начального периода. Ученым всех отраслей знаний предстоит сделать еще очень многое и для его глубокого и точного философского осмысления, и для систематизации его конкретного методологического богатства, накапливаемого естественными, общественными, техническими и математическими науками, и, наконец, для обобщения позитивного опыта его практических применений. В условиях научно-технической революции, в условиях гигантского роста, дифференциации и усложнения научного знания качественным образом возрастает роль всех средств методологии, в том числе, конечно, и системного подхода.

Примечания

1. Богданов А. А. Тектология. – М., 1989. – Кн. 1. – С. 112
2. Гостев А. А. Актуальные проблемы изучения образного мышления // Вопросы психологии. – 1984. – № 1. – С. 115.
3. Анохин П. К. Узловые вопросы теории функциональной системы. – М.: Наука, 1980. – 196 с.
4. Альтшуллер Г. С., Шапиро Р. Б. О психологии изобретательского творчества // Вопросы психологии. – 1956. – № 6. – С. 37–49.
5. Альтшуллер Г. С. Алгоритм изобретения. – М., 1969. – С. 81, 84.
6. См.: Меерович М. И. Формула улыбки чеширского кота. – Одесса, 1992. – С. 2.
7. Акоф Р. Л. Системы, организации и междисциплинарные исследования // Исследования по общей теории систем. – М., 1969. – С. 146.
8. Садовский В. Н., Юдин Б. Г. Задачи, методы и приложения общей теории систем // Исследования по общей теории систем. – М., 1969. – С. 12.

РОЛЬ КОНЦЕПТОВ «СИСТЕМНОСТЬ» И «ПРОЕКТНОСТЬ» В ОСМЫСЛЕНИИ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

Г. С. Фешкова

Системный подход возможен и целесообразен в процессах обучения (овладения информацией) и в процессах создания духовных объектов теоретического характера типа научной статьи и т. п. В художественном творчестве, в создании крупных произведений искусства (большой роман, спектакль, большое архитектурное сооружение и т. п.) использование элементов этого метода отнюдь не исключено.

Системны не только человеческая практика и мышление, но и сама природа, вся Вселенная. Системность является настолько всеобщим свойством материи, что ее можно назвать формой существования материи. Известные формы существования материи – время, пространство, движение, структурированность – представляют собой частные проявления, аспекты системности мира.

При исследовании систем приходится ставить и решать как хорошо формализованные в математических терминах задачи, так и «слабо структурированные» задачи, выражаемые на естественном языке и решаемые эвристическими средствами. Однако более важно то, что главное достижение системного анализа состоит в разработке методов перехода от неформальных задач к формальным, от моделей типа «черного ящика» к моделям типа «белого ящика». Большая часть этих методов имеет неформализуемый (в математическом смысле) характер, но они достаточно конкретны и пригодны для практического использования и могут называться не только «искусством» или «ремеслом», но и технологией.

Методология исследования особо сложных объектов различного типа путем представления их в качестве систем различной сложности в научной литературе получила название системного анализа. Большинство исследователей сходятся на том, что системный анализ включает следующие этапы или познавательные действия:

• выявление, формулировку проблем и постановку задач в условиях неопределенности;

• разработку концепции системы, выбор стратегий и исходных моделей для ее исследования, определение границ системы, входов и выходов;

• разработку целей (дерева целей) и задач функционирования систем;

• выявление функций, состава и рациональных вариантов структуры систем;

• определение эффективности систем и рациональных путей достижения целей.

Разработка методологии разумного упрощения систем и теории их моделирования является основной задачей общей теории систем.

Рассмотренная методологическая структура системного подхода выражает существенные компоненты философского принципа системности, а именно их развитие и единство анали-

за и синтеза при исследовании систем. Представляется, что эта структура может быть полезным методологическим ориентиром при проведении конкретных системных исследований.

Что может дать исследователю представление объекта как системы в системе объектов того же рода? Построение системы объектов данного рода позволяет осуществить следующее:

1. Представить изучаемый объект как систему, то есть как некоторое единство элементов, их отношений или взаимодействий и условий, ограничивающих эти отношения.

2. Представить объекты как системы и вывести на этой основе их целостные свойства.

3. Получить систему объектов данного рода, то есть систему как классификацию.

4. Делать предсказания и открытия.

5. Устанавливать связи системы классификации с другими системами.

6. Решать задачи.

7. Объяснять явления.

8. Обнаруживать и исправлять ошибки.

9. Математизировать науку.

С появлением пионерских работ А. А. Богданова и Л. фон Берталанфи по системному подходу и по мере его развития в трудах многочисленных последователей, в том числе и отечественной школы (В. Н. Садовский, Ю. А. Урманцев, А. И. Уемов и др.), на наш взгляд, появилась возможность переосмысления подходов к исследованию научного творчества и формирования новой рациональной структуры понимания природы креативности в науке. Для этого необходимо, прежде всего, выйти за рамки самой науки и представить научное творчество как одну из подсистем системы творчества всего универсума. Из истории человеческой мысли хорошо известно, что многие философы понимали креативность в целом как исходный и неотъемлемый потенциал мироздания, без которого во Вселенной в принципе не были бы возможны духовные сферы творчества – ни поэзия, ни музыка, ни наука. Идея глобальной креативности состоит в признании онтологического статуса креативных процессов. С философской точки зрения, «творчество есть фундаментальный процесс спонтанного трансцендирования потенций и виртуальностей, перманентного расширения поля возможностей универсума» [1].

В данной работе мы не задаемся вопросом о возможности построения всей системы научной деятельности, которая в своей целостности выражала бы поэтапность и направленность творческих процессов в науке. Остановимся лишь на следующем. Большинство исследователей сходятся во мнении, что динамическая система научного творчества включает в себя следующие элементы-этапы: проблемная ситуация – проблемное событие – креативная ситуация – рождение новации – переход новации в инновацию – традиция. Представленный системный цикл научного творчества имеет две важные особенности. Во-первых, данная структура цикла носит идеальный характер. Ее целостность и полнота репрезентируются в результате рациональной реконструкции нередко очень запутанной истории реальных научных открытий. В конкретной научной практике каж-

дого ученого сам переход его от предыдущего к последующему элементу данной структуры носит принципиально вероятностный характер, то есть зависит от свободно выбираемых и периодически переосмысливаемых им своих действий. Во-вторых, актуализация каждого элемента данного цикла обусловливается не только деятельностью субъекта науки, но зависит и от огромного количества так называемых вненаучных факторов. По мнению В. А. Яковлева, «система научного творчества носит открытый характер, и актуализация каждого элемента-этапа зависит от резонансного (синергетического) совпадения воздействий внешней среды с действиями самого ученого» [2]. Особенно очевидно это проявляется на этапе перехода от новации к инновации. История науки показывает, что различного рода диссонансы на данном этапе приводят к тем явлениям, которые характеризуются в методологи науки, как «квазиоткрытие», «феномен опережающего открытия», «несостоявшееся открытие» и т. п. И, наконец, обратим внимание на еще одну важную идею системного подхода – идею изоморфности разных систем. Выше уже отмечалось, что проанализированный системный цикл научного творчества является, прежде всего, наиболее адекватным выражением индивидуальных творческих усилий ученых. Иначе говоря, субъектом научной деятельности здесь выступает конкретный ученый. В то же время, очевидно, что наука, особенно на современном этапе ее развития, – это коллективное предприятие, иерархически институализированное, где в качестве главного субъекта выступает не отдельный ученый, а научное сообщество, начиная с уровня научной лаборатории как исходной «молекулы» науки и кончая сообществом всех научных сообществ как некой «всемирной республики» ученых. Если рассматривать в качестве субъекта научного творчества такое научное сообщество на определенном этапе его развития, то специфика творческого процесса будет выражаться, прежде всего, степенью открытости такой системы по отношению к другим социокультурным системам и их взаимовлияния друг на друга. Кроме того, если при анализе системного цикла творческой деятельности на уровне отдельного ученого под понятиями новации и инновации понимается, прежде всего, процесс «приращения» научного знания, его генезиса и утверждения, то при рассмотрении аналогичного цикла на уровне научного сообщества в качестве новаций и инноваций могут выступать и социальные институты науки, способы организации ее исследовательских учреждений. В то же время в целом, как нам представляется, структура системного цикла научного творчества, где субъектом выступает научное сообщество, изоморфна по отношению к циклу, где субъектом является отдельный ученый. Более того, на наш взгляд, можно также говорить и об определенном изоморфизме системы креативности науки в целом по отношению к рассмотренным циклам, имея в виду всю историю возникновения и развития науки.

Таким образом, как мы видим, идеи системно-деятельностного подхода позволяют по-новому осмыслить не только творческую деятельность

отдельного ученого и научного сообщества, но и выйти макроуровень науки, выявить изоморфизм основных структур ее креативности.

Системный подход является также органическим свойством инженерной практики. Она всегда была связана с созданием систем, под которыми люди, чаще всего не осознавая этого, понимали и понимают структуры, позволяющие концентрировать усилия для достижения цели. Инженерную практику в обычном понимании можно охарактеризовать как одну из сторон деятельности людей, связанную с созданием (проектированием, конструированием, изготовлением) и эксплуатацией технических средств, служащих достижению поставленной цели.

Бахур А. Б. определяет сущность инженерной практики в ее современном понимании как «обусловленное целями созидательной деятельности направленное энергетическое воздействие на естественный ход процессов» [3]. Автор утверждает, что для формирования этого воздействия должна быть понята интегративная причинно-следственная связь, характеризующая все аспекты целенаправленного преобразования начальной ситуации в конечную и выбраны энергетические ресурсы, обеспечивающие необходимый уровень ее проявления вопреки неблагоприятному ходу естественных событий.

Понимание современной инженерной деятельности как формирования интегративной причинно-следственной связи, обеспечивающей эквифинальное преобразование исходной ситуации в конечную (связанную с достигаемой целью), и воплощения ее в виде системы создает предпосылки для дальнейшего развития понятийного аппарата анализа систем. «Системный подход означает, что каждая система является интегрированным целым даже тогда, когда она состоит из отдельных разобщенных функциональных систем и подсистем» [4].

Современный уровень созидательной деятельности, зачастую расширяющейся до планетарных масштабов, привел к тому, что высокоабстрактные представления и логические построения стали непосредственно обслуживать инженерную практику. Степень обобщения, органически присущая концепции системного подхода, придает ей статус универсальной теории. Эта универсальность не означает, что в этой теории будут собраны все знания. Концепция системного подхода в разработанном виде должна предложить структуру общих свойств до этого, казалось бы, разнородных явлений и процессов.

В значительной мере выросла роль объяснения неформальных представлений о создаваемой технике на самых ранних этапах возникновения замысла. Это может быть выполнено только на уровне высокоабстрактных представлений и логических построений. Эти аспекты фундаментально разработаны школой концептуального проектирования, возглавляемой С. П. Никаноровым [5].

Попытаемся дать общую характеристику процесса проектирования.

Проектирование связано с инженерной деятельностью, направленной на создание новых объектов, методов, теорий, которые совершенствуют среду, окружающую человека. Проек-

тировать – значит творить, создавать что-то новое. Проектирование – это не только создание идеи построения объекта, но и обоснование способа его реализации, по существу, разработка модели объекта с учетом «жизненного цикла», то есть последствий, к которым приведет создание объекта, его использование и снятие с производства.

Предметом проектирования могут быть модели машины, шахты, корабля, нового материала, процесса (например, научного, эксплуатационного, технологического), организационные системы, системы управления производством, эксплуатацией транспорта и др.

Работа в области техники связана с созданием новых или усовершенствованием имеющихся объектов окружающей среды, которые необходимы или желательны. *Творчество* в этом направлении можно рассматривать как процесс переработки информации. Имеются информационный вход (входы) и информационный выход (выходы), а также аппарат переработки информации, то есть аппарат творческого процесса и принятия решений. Таким образом, проектирование можно рассматривать как целенаправленную последовательность актов принятия проектных решений, приводящую к построению описания проектируемого объекта с заданной степенью детализации.

Процесс проектирования реализуется в соответствии с определенным планом, который принято представлять в виде логической схемы построения проекта. Такая схема отображает очередность выполнения основных проектных процедур и операций. Проектная процедура соответствует формализованной совокупности действий, в результате выполнения которой принимается некоторое проектное решение. При этом под проектным решением понимается промежуточное или конечное описание объекта проектирования, необходимое и достаточное для рассмотрения и определения дальнейшего направления или окончания проектирования.

Проектная процедура состоит из элементарных проектных операций, имеет твердо установленный порядок их выполнения и направлена на достижение локальной цели в процессе проектирования. Проектной операции соответствует действие или совокупность действий, составляющих часть проектной процедуры, алгоритм которых остается неизменным для ряда проектных процедур. В свою очередь, алгоритм проектирования отражает совокупность предписаний, необходимых для выполнения проектирования.

Примерами проектных процедур являются процедуры моделирования, оптимизации, прогнозирования, корректировки и др. Каждая такая процедура (ячейка) характеризуется набором параметров, включающих в общем случае исходные данные, ограничения, математическую модель, решающую процедуру, проектное решение и критерий оценки проектного решения.

Проектирование – одна из важнейших сфер инженерной деятельности, в связи с чем необходима общая методология проектирования, которая включает в себя все аспекты процесса проектирования от формулировки проблемы до документирова-

ния результатов, в соответствии с ней процесс проектирования независимо (инвариантно) по отношению к объекту проектирования содержит следующие основные составляющие: анализ, синтез, формальную проверку или информационную оценку предложенных решений. В пределах каждой из выделенных составляющих процесса проектирования характер деятельности проектировщика и состав используемых им процедур и операций достаточно однороден.

Методология проектирования должна быть общей, пригодной для широкого круга инженерных задач; способной давать решения для случаев проектирования больших сложных систем; доступной для изучения и использования; гибкой и способной к расширению с целью учета всех аспектов проектирования; обеспечивающей высокое качество проектирования, его надежность и эффективность. Методология проектирования опирается на общую теорию систем (в частности, теорию многоуровневых иерархических систем), дискретную математику (в частности, математическую логику и теорию алгоритмов), теорию решений, теорию информации и др. Основной целью методологии проектирования является уменьшение числа итераций в процессе проектирования. Любой цикл объясняется тем, что какие-то частные результаты или задачи оказываются незамеченными, их следует учитывать, так как они приводят к изменению конечного результата.

Решения творческих задач при проектировании технических объектов разделяют на эвристические и систематические. Эвристическими решениями, методами, находками называют такие, которые создаются человеком в результате творческого акта («озарения»), когда самая важная часть творческого процесса и получения творческого результата совершается в мозгу человека и не может быть логически получена из его предшествующего опыта. Систематическими решениями, методами, находками называют такие, которые получены в результате использования методов, стимулирующих «творческую деятельность» (например, метод мозгового штурма, морфологический метод, инверсия, синектика, эмпатия, алгоритм решения изобретательских задач и др.). Систематические решения базируются на осознанной процедуре поиска и достижения решения в результате упорядочения мышления и применения методов активизации мышления. Различия между эвристическими и систематическими решениями могут отсутствовать. Однако подходы к достижению результата, способы его получения в каждом случае отличаются.

Методы стимулирования творческой деятельности основываются на логике с заранее определенной технологией проектирования. Они позволяют быстро получать ответы в виде вариантов решения, тривиальных и не очень тривиальных. Для логического процесса творчества характерна декомпозиция – разбиение задачи на составные части. Существуют следующие уровни декомпозиции технического объекта:

1. Системный – наиболее общее описание назначения объекта и его связей с учетом тех изменений, которые объект внесет в окружающую искусственную и естественную среду.

2. Архитектурный – описание структуры объекта.

3. Функциональный – описание законов функционирования подсистем объекта, или решение задачи работоспособности объекта как системы заданной структуры.

4. Конструктивный или элементный (приборный) уровень – детальный выбор и описание всех элементов системы (объекта).

При проектировании возможны и другие подходы к декомпозиции объекта.

При системном подходе любой объект рассматривается как некоторая система, которая может быть разделена на подсистемы. Каждая из этих подсистем, в свою очередь, может быть разделена на подсистемы более низкого порядка. Подсистемами самого низкого порядка являются элементы, внутренняя структура которых не представляет интереса для решения задач определенного уровня, однако свойства которых влияют на свойства других подсистем и свойства системы. Каждая система, в свою очередь, является подсистемой системы более высокого порядка, а та – подсистемой системы более высокого порядка. Поэтому наряду с порядками систем ниже исходного различают порядки выше исходного. Очевидно, что полностью построенная иерархия систем содержит бесконечное количество систем и подсистем. Однако при решении технической задачи нет необходимости строить всю иерархию систем, в нее следует включить только системы и подсистемы на два порядка выше и ниже исходного, которые существенным образом связаны с проектируемой.

Современное проектирование, в процессе которого используются ЭВМ, опирается на хорошо отработанную методологию проектирования. Последняя, позволяет упорядочить обширную используемую информацию как по вертикали (в соответствии с логической схемой построения проекта), так и по горизонтали (в соответствии с системной связью между элементами решаемой задачи).

Общая технология проектирования различных объектов, процессов, систем состоит из следующих основных стадий:

I. Формулировка задачи. Определение направления поиска решения.

II. Выбор и оптимизация пути решения задачи.

III. Инженерный синтез (моделирование и оптимизация). Эскизное проектирование. Оценка проекта, принятие решения.

IV. Техническое проектирование. Изготовление рабочей документации. Оценка проекта, принятие решения.

V. Проверка и обоснование решения (например, с помощью испытаний экспериментальных образцов). Уточнение решения задачи и коррекция технической документации.

Процедуры проектирования включают ряд алгоритмов, предназначенных для формулировки проектной задачи и поиска ее решения, для выбора варианта решения из имеющихся альтернатив и т. п.

Мы не ставим целью рассмотреть алгоритмизацию всего сложного процесса проектирования, мы лишь хотим обратить внимание, что творческая деятельность инженера, как и творческая деятельность ученого, может быть осмыслена с точки зрения системного подхода.

Итак, целью проектирования является не нахождение оптимальной точки в пространстве решений, а определение некоторой допустимой области в этом пространстве. Это позволяет сводить общую задачу проектирования к подзадачам, которые можно решать точными методами, а их объединение производить эвристическими методами, применять методы поиска и перебора в пространстве решений.

Значительный вклад в разработку методов проектирования внес Дж. К. Джонс [6]. Он показал, насколько разнятся представления о проектировании в части как оценки доли творческих компонентов этой деятельности, так и ее общественных целей и места, роли применения в ней научно-исследовательских приемов и т. д. С точки зрения исследователя, весь процесс проектирования (от первоначального задания или замысла до завершенного проекта) состоит из ряда действий или методов, выполняемых последовательно или параллельно. Цель любого метода проектирования, упорядоченного или запутанного, состоит в том, чтобы сделать ясными для специалиста все неизвестные возможности и ограничения «нового» до того, как он принял бесповоротные решения. Вопрос лишь в том, какое соотношение порядка и беспорядка создает подобную ясность. По мнению Дж. К. Джонса, понятие творчества состоит в том, что оно способно изменить взгляд человека на вещи и на себя самого настолько, что он попытается сделать нечто, ранее казавшееся ему выходящим за пределы возможного. Творчество в проектных методах проявляет себя в оригинальности формулируемых вопросов, целей, классификаций, процессов и т. п. Новые методы проектирования и призваны способствовать коллективному творчеству. Важный момент заключается в том, что они позволяют сотрудничать до возникновения концепции, сформулированной идеи, случайного эскиза, до появления «проекта».

Значительный интерес вызывают исследования Г. С. Альтшуллера, автора теории решения изобретательских задач (ТРИЗ), теории развития творческой личности (ТРТЛ) и алгоритма решения изобретательских задач (АРИЗ). Он не только успешно доказал прикладной характер своей теории, но и смог организовать целое направление в изучении творчества.

Внешне АРИЗ представляет собой программу последовательной обработки изобретательских задач. В сущности, АРИЗ организует мышление изобретателя так, как будто в распоряжении одного человека имеется опыт всех изобретателей. Обычный, даже очень опытный изобретатель черпает из опыта решения, основанные на внешней аналогии: вот это новая задача похожа на какую-то старую задачу, значит, и решения должны быть похожи. Применяя АРИЗ, человек сознательно управляет процессом решения, подключая знание тех или иных закономерностей, приемов, методов и т. д. Каждая операция приближает решение. Контуры решения выступают постепенно. По традиции «озарение» привыкли считать непременным свойством творчества: есть «озарение» – есть и творчество, нет «озарения» – нет творчества. Теперь, на новом уров-

не организации творчества, вместо «озарения» психологическим атрибутом творчества становится «прояснение» (постепенный переход к свету). При этом (здесь есть своеобразный парадокс) решение задачи частично известно еще до постановки задачи. Не зная задачи, мы заранее знаем законы, то есть ответ в общей форме. Процесс решения состоит в переходе от общих законов к конкретному их овеществлению в данном случае. Информационный аппарат АРИЗ регулярно пополняется и совершенствуется.

С появлением первых модификаций АРИЗ началось становление теории решения изобретательских задач (ТРИЗ). Появление ТРИЗ, ее быстрое развитие – не случайность, а необходимость, продиктованная современной научно-технической революцией.

Некоторые исследователи, например Г. Л. Фильковский, считают, что практически весь аппарат ТРИЗ можно использовать при построении теории развития научных систем.

Однако имеются и другие точки зрения. Так, например, имеются существенные различия в теориях Г. С. Альтшуллера и А. И. Серавина в самом понимании творчества.

Если Г. С Альтшуллер понимал творчество как сложный процесс, закономерности которого многообразны и трудноуловимы, то для А. И. Серавина, творчество – это деятельность, направленная на нахождение принципиально новых решений, но не зависящая от характера данных (данные могут вообще отсутствовать). Разница в определениях порождает различное понимание творчества и, соответственно, употребление этого термина, способы исследования и обучения. Г. С. Альтшуллер пытался уловить творчество при помощи ТРИЗ и АРИЗ, что, на взгляд его оппонента, принципиально неверно. Во-первых, основной постулат ТРИЗ звучит так:

- технические системы развиваются по определенным законам, эти законы можно выявить и использовать для создания алгоритма решения изобретательских задач. Творчество – суть нахождения принципиально новых систем, в том числе и технических. Закон – это знание, сформулированное в понятиях, выражение закономерных отношений, достоверно установленных при определенных условиях. В разных системах действуют разные законы. Творческое открытие в сфере технических систем возможно в качестве открытия принципиальной иной, новой технической системы, в которой будут действовать свои законы. Принципиально новые законы принципиально новой системы. Поэтому суть ТРИЗ – не творчество, а дивергентно-ориентированные задачи, то есть решение в рамках существующей системы. В ТРИЗ понятие «изобретение» близко к понятию «рационализатор», то есть не творец, а человек, который ставит задачу с известным ответом и решает ее оригинальным способом. Рационализатор, считает А. И. Серавин, – не совсем творец. Г. С. Альтшулер в своих работах пишет о творчестве, о развитии творчества, неверно используя термин. Описанные им задачи – как приведенные в качестве примеров, так и применяемые на практике – являются не творческими, а дивергентными, поскольку известен ответ, нет свободы выбора.

Вместе с тем, неоспорим тот факт, что проектирование технических систем, сто лет назад бывшее искусством, в наши дни стало точной наукой. До недавнего времени эта наука включала только проектирование известных технических систем и не затрагивала создание принципиально новых систем. Теперь можно с уверенностью говорить о том, что проектирование систем превращается в науку о развитии и проектировании технических систем. Изобретательство как метод создания новых систем и совершенствования старых исторически изживает себя. ТРИЗ развивает системное мышление, а умение организованно мыслить, управлять процессом мышления нужно не только в технике. Более того, данная технология решения творческих задач создает предпосылки для разделения творческого труда, тем самым подготавливает основу для перехода к подлинно коллективному творчеству.

Примечания

1. Яковлев В. А. Философские принципы креативности // Вестник Московского университета. – 1999. – № 5. – С. 98. – (Сер. 7. Философия).
2. Яковлев В. А. Инновации в науке. – М., 1997. – С. 47.
3. Бахур А. Б. Концептуальные основы системного подхода и содержание современной инженерной практики. – М., 1997. – С. 112.
4. Честнат Г. Техника больших систем. – М., 1969. – С. 51.
5. См., напр.: Никаноров С. П., Никитина Н. К., Теслинов А. Г. Введение в концептуальное проектирование АСУ: Анализ и синтез структур. – М., 1995; Никаноров С. П. Концептуальные методы // Проблемы и решения. – М., 2001. – № 12 (2001).
6. Джонс Дж. К. Методы проектирования. – М., 1986.

ФЕНОМЕН ЗНАНИЯ И ЕГО КЛАССИФИКАЦИЯ В МУЗЫКОЗНАНИИ

И. А. Сечина

Гносеологический анализ музыкальной реальности требует использования соответствующих теоретико-познавательных процедур ее исследования, результаты которых должны быть изложены в соответствующей форме. В свою очередь, это требует фиксации и осознания возможностей уже имеющихся познавательных, теоретических форм. Прежде всего, следует ознакомиться как с традиционными, так и современными трактовками феномена знания.

В изданиях большой информационной емкости и широкого распространения в обществе феномен знания трактуется различным образом. Например, говорится о том, что оно является результатом процесса познания, обладает определенной степенью достоверности и развивается соответственно определенным историческим изменениям социума и личности как таковой [1]. Также встречается определение знания как информации, полученной определенным способом и соответственно оформленной [2]. Либо знание трактуется как отражение в мышлении свойств реального мира, природы и человека [3].

Уже приведенные дефиниции знания позволяют сделать первые выводы: 1) в познавательном процессе выделяются объект и субъект познания; 2) механизм взаимосвязи субъекта и объекта выражен через процесс отражения; 3) объектом познания являются природа, общество, человек, культура, искусство и т. п.; 4) феномен знания – социальный феномен; 5) знание – идеальный предмет; 6) существуют различные формы отражения, то есть различные механизмы получения знания, а следовательно, различные формы знания как результаты различных форм отражения; 7) в научном знании синтезированы положительное и негативное знание, то есть знание наличия проблем, которые еще не получили эпистемологическую манифестацию.

Сделанные выводы, судя по анализу содержания дефиниций, говорят о том, что интерпретация знания соответствует классической рациональности, а также духу классической науки.

Определенные трудности в понимании механизма получения знания, его многообразия в современном мире, философский плюрализм современной эпохи дают основания ряду авторов сделать дискуссионные заявления по поводу природы знания и его многообразия. В качестве примера можно привести следующее высказывание И. Т. Касавина: «Классические определения знания как субъективного образа объективного мира, как отражения объективной реальности не содержат в себе указаний на то, как различать знание и то, что им не является. Они вполне совместимы с допущением, что знание представляет собой результат работы сознания в системе человеческой деятельности,

который, так или иначе, говорит нам о мире, относительно независимом от самого познавательного процесса. Тогда не только истинное научное знание, но и фантазии, заблуждения, верования, убеждения, предрассудки и обыденные представления, эмоции и нравственные решения являются формами знания – анализ этих феноменов позволит нам построить определенную картину мира, в котором живет человек, сделать некоторые выводы об уровне освоения им окружающей действительности» [4].

Касавин также указывает на то, что само понятие «знание» не имеет какой-либо определенной формы, однозначно совпадающей с конкретным историческим типом знания, а до- или ненаучное знание лишается всякого когнитивного содержания, что не отвечает современным потребностям развития гносеологии. «Марксистская теория познания рассматривает в качестве центрального элемента знания его направленность на объект и отражение объекта в знании. Именно способность знания нести в себе образ объекта, быть предметным позволяет объединить вокруг некоторой группы или вида объектов соответствующие формы знания» [5].

Другой исследователь, В. М. Розин связывает пересмотр традиционного понимания знания и познания с критикой натуралистического понимания природы и говорит о том, что понимание познания, а также классификация разных видов знания в предыдущие эпохи были иные и предполагали тесное переплетение научных и ненаучных (религиозных, эзотерических, жизненно-практических, бытийственных, психологических) аспектов и компонентов, но в настоящее время этот подход становится более востребованным, «грозя перекроить все наши привычные представления» [6].

Подобные заявления можно приводить и далее. В них, так или иначе, видятся проблемы современной гносеологии с позиций постнеклассической и неклассической науки. Правда, следует подчеркнуть, что позиции неклассической и постнеклассической (или неоклассической) науки с точки зрения гносеологии отрефлексированы еще на недостаточном уровне, для исчерпывающего анализа, но, тем не менее, уже многие принципиальные положения получили положительную экспертную оценку научного сообщества. Эти положения в терминологическом виде излагаются следующим образом: психоанализ, психологизм, феноменология, персонализм, модернизм, анархизм и волюнтаризм, прагматизм, полифункциональность, интегратизм, синергизм, холизм, антисозерцательность, релятивизм, дополнительность, когерентность, нелинейность, топосы, симметрия.

Указанные черты постнеклассической науки по-иному заставляют интерпретировать реальность, а значит, и переосмыслить механизм отношения знания и реальности.

Понятно, что постнеклассическая трактовка реальности задает как иную форму организации научного знания, так и самого знания, что в определенной степени раскрывает характер знания. Уже в рамках классической эпистемологии Нового времени, едва успевшей зафиксировать особенность своего предмета, возникали трудности с определением понятия «знание».

И. Т. Касавин видит главную трудность, стоящую в настоящий момент перед философским анализом знания, в том, «чтобы расстаться с демаркационистским подходом, то есть взглядом на знание как на то, что предполагает жесткое противопоставление науки и иных форм познавательной деятельности. В основание неклассической теории познания предстоит положить типологический подход к знанию. Это будет наиболее обоснованным шагом с методологической точки зрения, поскольку избавит от необходимости поиска "единого понятия науки" или общего определения знания. Одновременно такой шаг направит основные исследовательские усилия на эмпирический анализ знания во всем его многообразии и сложности; под "знанием" же здесь будет пониматься культурно-исторический феномен, определяемый факторами времени и пространства. И тому есть не только общефилософские, но интегральные гуманитарно-научные основания» [7]. В этом плане вполне можно согласиться с автором, тем более что это мнение достаточно устоявшееся в науке. В этом случае сошлемся на известного отечественного философа М. А. Розова, который подчеркивает, что «классификация задает референцию знания, точнее, она выделяет и упорядочивает те объекты, к которым относится знание, систематизируя тем самым и знание об этих объектах» [8]. Но помимо того следует подчеркнуть, что создание классификаций (типологий) раскрывает наши внутренние мыслительные способности, на что справедливо указывает С. С. Розова: «Правила работы в классификационно устроенной системе социальной памяти можно рассматривать как определенный порядок мыслей, определенный строй нашего рассуждения. Эту сторону дела, эту связь логики нашего мышления с классификацией как структурой социальной памяти осознали давно» [9].

Таким образом, каждая классификация не только выстраивает объекты познания в определенном порядке, но и выражает те мыслительные процедуры, посредством которых они создаются. Ярким примером этому может служить работа академика Б. М. Кедрова «Классификация наук. Прогноз К. Маркса о науке будущего» [10]. Интересным в этой работе является классификация видов искусств. Ее сущность автор подчеркивает следующим образом. «Когда же речь заходит об искусстве, то положение вещей меняется существенно: если понятие есть выражение указанного единства в той форме, которая отвлекается полностью от особенности и единичности, то художественный образ, напротив, есть такое выражение того же единства, где общее и особенное типичное выступает в форме единичного, например, в форме данного конкретного человека, а не человека "вообще". Только в том случае художественный образ правдив, художественно верен, только тогда он живет на полотне, в музыке или на экране, когда он свободен от всякой абстрактности, всякого штампа. Короче говоря, когда моменты всеобщего и особенного в нем не даны в голом виде, а органически слиты в единичном и выступают только через единичное, индивидуальное, составляя подлинно живой образ. Малейшее нарушение требования всякого искусства – да-

вать диалектическое единство всеобщего, особенного и единичного в форме единичного – приводит к мертвому схематизму, к потере ощущения живой жизни» [11]. Но автор в качестве специфической формы знания не выделяет вненаучных форм знания, в которые были бы организованы художественные знания. Тем не менее, в данной классификации место и роль художественных знаний выявляют их специфический характер и функции. То есть классификация выполняет и гносеологическую, и онтологическую функцию, что для нас очень важно. Для этого необходимо, чтобы в процессе классифицирования выполнялись давно привычные и эффективные принципы научного познания, например, принцип историзма. На это обращает внимание ряд исследователей.

Классификация наук предполагает раскрытие внутренней структуры всего научного знания, науки в целом. Структура же науки выступает как отражение тех связей, которые складываются между различными областями знаний о мире в ходе развития человеческого познания. Принцип историзма отнюдь не означает изложения материала просто в хронологической последовательности. Этот принцип предполагает раскрытие внутренней закономерной связи явлений, согласно которой совершается сам процесс развития. Следовательно, под принципом историзма понимается общая последовательность ступеней развития, закономерно сменяющих одна другую, что не всегда и не во всех частностях совпадает со строгой хронологической последовательностью отдельных событий.

Подытоживая общий обзор вопросов, связанных с проблемой классификации, обратим внимание на утверждения Н. И. Кондакова, который оценивая степень философской и гносеологической изученности классификации и классификационной проблемы, говорит, что сама гносеологическая теория классификации пока еще не создана, несмотря на то, что «предшествующей культурой создана исходная теоретическая и методологическая основа построения целостной гносеологической теории классификации, изучены многие ее аспекты… Анализ научных классификаций показывает, что распределение предметов по классам преследует совершенно определенную задачу: так распределить предметы по группам, чтобы по месту, постоянно занимаемому предметом в данной таблице, можно было определить свойства этого предмета и предсказать свойства тех предметов, которые еще не найдены, но о существовании, которых можно предполагать, исходя из классификации» [12]. В этом можно согласиться с Н. И. Кондаковым, ибо создание гносеологической теории классификации ведет за собой построение теоретической модели классификации.

При всем сказанном следует иметь в виду, что любая научная классификация имеет свои плюсы и свои минусы. На это совершенно правильно обращает внимание М. С. Каган, перечисляя научные достоинства классификации (что исходит из реально наличествующего разнообразия объектов, раскрывает реальные связи и отношения объективного мира, способности отвечать многообразным познавательным потребностям) и недостатки (что заставляет признать выделение любого классификационного признака лишь относительно необхо-

димым, а производимую на этой основе группировку – в известной мере условной; в пределах классификации нельзя выявить закономерность соотношения различных классификационных плоскостей, поскольку каждая из них вполне автономна; классификация неспособна выявить внутреннюю организацию группируемого множества, которое остается простой совокупностью различных явлений, не раскрываясь исследователям, как некая целостность) [13].

Последний пункт, изложенный М. С. Каганом, далеко не очевиден, ибо это противоречит духу классифицирования. В качестве примера можно сослаться на таблицу Менделеева.

Достоинства и недостатки любой классификации, тем не менее, не отменяют правомерность самого классификационного подхода в науке.

Если поставить задачей исследование и осознание особенностей музыкознания на современном этапе развития науки, можно предложить такую классификацию наук (знания), которая в качестве первого методологического шага приблизила бы к решению поставленной задачи. Естественно, что классификационное решение есть начало решения задачи. Оно начинается от описательных классификаций к сущностной классификации.

В качестве первого шага можно предложить классификацию наук (знания), например, по характерологическому признаку, ибо сам термин «характер» выражает совокупность отличительных свойств, признаков предмета или явления, что очень важно для музыкознания [14].

Применение данного термина не должно вызывать удивления, ибо он с успехом применяется в психологии, математике и других науках. Как правило, в философии и науке крупным планом выделяют следующие виды знания – донаучные, житейские (обыденные), художественные, научные (эмпирические и теоретические). В этом случае игнорируется сам процесс их получения. Только в науке и искусстве, когда объектом изучения стали не только знания, но и процесс их получения, спектр видов знания значительно расширился, приобрел более конкретный характер, особенно в философии и науке.

Наибольший интерес исследователей в настоящее время привлекают такие виды знания, как обыденное, интуитивное, личностное, коллективное, научное и вненаучное, что получило отражение в соответствующих научных изданиях.

В подобных изданиях непропорционально мало внимания обращается на индивидуально-личностное знание. Но это не означает, что отдельные крупные ученые игнорируют эту проблематику. Она стала актуальной с работ Полани в конце 20-х гг. и продолжает развиваться вплоть до настоящего времени. Это нашло отражение в результатах исследований отечественных ученых, о чем свидетельствует выпуск ряда научных трудов по проблемам диалектики.

«В индивидуальной познавательной деятельности человека происходят познавательные процессы различных типов. Во-первых, человек познает содержание социальной памяти, то есть учится, усваивает результаты познавательной деятельности других, превращает их в личностные знания. Во-вторых, он постоянно получает и перерабатывает информацию ориентационного характера, что необ-

ходимо для совершения любых его действий – передвижения, питания, оперирования предметами. В-третьих, человек накапливает комплекс сугубо индивидуальных, интимных жизненных впечатлений, которые не предназначаются для трансляции другим людям: частично эти впечатления носят мимолетный характер и связаны с быстро забывающимися обстоятельствами повседневной жизни, но вместе с тем часть их становится неотъемлемым компонентом внутреннего, субъективного мира личности, определяющим ее неповторимое своеобразие. Наконец, в-четвертых, человек вырабатывает социально значимые знания, обладающие большей или меньшей степенью новизны и представляющие какой-то интерес для других; передача таких знаний другим людям может закрепить их в социальной памяти, и тогда они становятся общественным достоянием.

Конечно, границы между указанными типами познавательных процессов весьма условны. Но безусловно то, что человек не только получает знания от общества, но и сам дает обществу какие-то знания. Это относится не только к выдающимся деятелям науки: ведь всякий человек имеет нечто такое, что он сообщает другим, и даже если его сообщения не являются для общества в целом принципиально новыми, они выражаются каждым человеком в свойственной ему специфичной личностной форме, усваиваются от него реципиентами именно в этой форме и таким образом продолжают жить уже независимо от него в сознании других людей. Без сомнения, нельзя не видеть разницы, например, между принципиально новыми знаниями большого социального значения, приносимыми обществу научной деятельностью крупного ученого, и личными впечатлениями рядового человека по поводу отдельных событий его жизни. Но и эти личные впечатления могут иметь социальное значение, повлиять на содержание сознания какой-то группы людей» [15].

Понятно, что любая из указанных эпистемологических тематик достойна отдельного исследования.

Резюмируя вышесказанное, сделаем следующий вывод: представленная ранее описательная классификация знания была посвящена выявлению специфических теоретико-познавательных процедур для познания реальности и адекватных форм знания. В настоящее же время наибольший интерес вызывает диалектика научного и вненаучного знания в применении к отдельным феноменам, например к музыкальной реальности. Для получения существенных результатов следует обратиться к созданию сущностной классификации музыкознания.

Примечания

1. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 192.
2. Абушенко В. Л. Знание // Всемирная энциклопедия: Философия. – М.; Мн., 2001. – С. 373.
3. Комаров В. Н. Наука и миф. – М., 1988. – С. 71.
4. Касавин И. Т. Постигая многообразие разума // Заблуждающийся разум?: Многообразие вненаучного знания. – М., 1990. – С. 18.
5. Там же. – С. 18–19.

6. Розин В. М. Путешествие в страну непривычного знания // Знание за пределами науки. – М., 1996. – С. 7.
7. Касавин И. Т. Миграция. Креативность. Текст. Проблемы неклассической теории познания. – СПб., 1998. – С. 26–27.
8. Розов М. А. Классификация и теория как системы знания // На пути к теории классификации. – Новосибирск, 1995. – С. 95.
9. Розова С. С. Генетическая модель классификации (возникновение классификационной структуры социальной памяти) // На пути к теории классификации. – Новосибирск, 1995. – С. 26.
10. Кедров Б. М. Классификация наук. Прогноз К. Маркса о науке будущего. – М., 1985. – 543 с.
11. Там же. – С. 461, 462, 463.
12. Кондаков Н. И. Логика. – М., 1954. – С. 150.
13. Каган М. С. Классификация и систематизация // Типы в культуре. – Л., 1979. – С. 7.
14. См., напр.: Словарь иностранных слов. – М.: СЭ, 1964. – С. 705.
15. Диалектика познания. – Л., 1988. – С. 69.

ВЫСКАЗЫВАНИЕ В СЕМИОТИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ

Т. А. Григорьянц

Последние исследования в области семиотического анализа окружающего мира позволяют прийти к заключению, что, несмотря на то, что объекты семиотики окружают человека везде и всегда, их знаковая природа настолько разнообразна, что классифицировать и объединять все имеющиеся знаки в определенные группы невозможно. Вместе с тем, по мнению современных ученых, несмотря на многообразие знаков и знаковых систем, существует некая общность, но общность не самих знаков, а в принципах их организации, в принципах соединения знаков в более крупные объединения.

В естественном языке «базовой ячейкой» организации знаков является высказывание: это то, «что в звучащей речи заключено между паузами достаточной длины, а в речи письменной – между точками» [1]. Лингвисты считают, что высказывание – есть «единица сообщения, обладающая смысловой целостностью». Причем, необходимо отметить, что высказывание «может совпадать с предложением, но может быть и сообщением, не укладывающимся в схему простого предложения» [2]. Данное определение представляет собой лингвистический взгляд на проблему. В языкознании высказывание – « относительно законченная в смысловом и интонационном отношении единица языковой коммуникации» [3]. С позиций философии, высказыванием является «передача, воспроизведение в словесной форме тех или иных обстоятельств дела, которые всегда бывают обусловлены временем, интересами, воображением, намерением, аффектом, окружающей средой, возрастом, полом и т. д.» [4]. В логистике высказывание представляет собой «языковое выражение, которое может высказываться (утверждаться) самостоятельно и предполагает наличие содержания, определяющего характер высказывания, то есть его истинность или ложность» [5].

Анализируя, имеющиеся определения высказывания, невозможно не отметить одну особенность. Высказывание, с одной стороны, есть своеобразная единица, которая характеризуется «смысловой целостностью», интонационной завершенностью; при этом в коммуникативном акте любого содержания это инструмент языковой коммуникации. С другой стороны, высказывание – это процесс, в течение которого осуществляется передача и воспроизведение в словесной и несловесной форме определенных обстоятельств. Сочетание динамического и статического начал оправдано практически. Высказывание, как единица текста культурного мира, представляет сущностные характеристики жизненного процесса вообще, процесса существования любого явления, предмета, события, человека и т. д. То есть, высказывание обладает определенными пространственно-временными характеристиками.

Само высказывание, обладая смысловой целостностью, является сложносоставным. Оно имеет определенную внутреннюю структуру. В естественном языке (и в письменной, и в устной речи) высказывание представлено словами. Слово можно рассматривать как элемент, составляющий высказывание; единицу,

имеющую самостоятельное значение, но меньшее по объему, чем высказывание. Слово – единица, наполненная определенным значением; высказывание – единица, в структуре которой может быть различное количество слов. Значение слова более жестко и статично; как означающее оно всегда имеет определенное означаемое, с которым находится в неразрывной связи. Значение высказывания представляется более динамичным. В этой структуре слово – своеобразная точка, несущая минимальный смысл; высказывание же состоит из нескольких точек, вступивших в определенные отношения. Значение высказывания выражается не только суммой значений слов, а в большей степени формой связей между ними. Можно предположить, что сами отношения, в которые вступают значимые единицы, представляют собой своеобразные знаки.

По аналогии с естественным языком высказывания культурного мира состоят из единиц, меньших по объему с самостоятельными значениями. Сложность анализа подобных высказываний заключается, на наш взгляд, в многообразии форм связей, образующих отношения между элементами, а также динамике смысла высказывания – одни и те же формы связей, объединяя другие элементы, могут иметь иной смысл.

Трудно представить количество существующих высказываний в естественном языке. Также невозможно объединить все высказывания культурного мира в определенные классы. Исследуя природу связей, формирующих разные высказывания, ученые обнаружили в них существование постоянных величин и переменных.

Понятие «высказывание» не является новым для семиотики, оно относится к ранним ее достижениям наряду с определением объема и функций в синтактике, семантике, прагматике и т. д. Как уже было отмечено, эти разделы семиотики представляют собой определенные аспекты исследования природы «высказывания». Высказывание культурного мира не является исключением.

Одним из самых актуальных вопросов, относящихся к этому понятию, является вопрос выяснения смысла высказывания. Как уже было сказано, процесс «организации» культурного высказывания имеет сложную, многогранную структуру; он складывается из разнообразных элементов, каждый из которых имеет свое значение и свою форму «изложения». Определить значение культурного высказывания недостаточно для того, чтобы понять его смысл. Знание «текста» здесь не является решающим, необходимо понять еще подтекст высказывания.

Подробное изучение высказывания мира культуры осложняется многогранностью этого мира, его непредсказуемостью в процессе организации содержания в определенные формы. В отношении природа – человек – культура семиотика представляет собой своеобразную попытку человека приблизиться к миру естественной природы; но она дает ему возможность лишь прикоснуться к тому, что лежит на поверхности; более глубокое исследование и проникновение произойдет еще нескоро. Эта попытка выражается в определении окружающего мира в тех знаках, природа которых понятна и поэтому доступна для человека. Естественно, что уровни исследования многообразных проявлений объективно существующей реальности разные. Если натура одних явлений изучена более детально и семиотический анализ данной сферы позволяет выделять и наименьшие

единицы этой области и установить определенные закономерности в формировании связей между единицами, то менее исследованные «участки» внешнего окружения пока не позволяют описать их в терминах семиотики в полном объеме.

Исследуя знаковую природу актерских жестов на сцене, французский критик Патрис Пави определяет сценический жест как к «элемент посредничества между внутренним миром (сознанием) и внешним (физическое бытие)» [6]. Жест, таким образом, есть знак, в котором означаемым является «события» (мысли и эмоции) глубин сознания, а означающим – тело исполнителя. Энгель – немецкий актер и режиссер, стремящийся создать «философский» театр, считал: «Если жесты суть внешние и видимые знаки нашего тела, через посредство которых мы узнаем внутренние проявления нашей души, следует их рассматривать двояко: во-первых, как видимые изменения через них самих; во-вторых, как средства, указывающие на внутренние движения души» (цит. по: [6]). Отражением чего в этом случае являются объективно существующие знаки, определяющие окружающую природу?

Сценическое произведение если и можно анализировать в семиотических терминах, то только в оригинальных высказываниях, составляющих текст спектакля. Искусство театра представляет собой явление синтетическое, состоящее из элементов других искусств: ораторское искусство, пантомима, вокал, танец, свободная и трюковая пластика, живопись, скульптура, музыка и организующее начало всего этого – искусство режиссуры (искусство синтеза разнообразных элементов с целью материализации идеи автора – постановщика спектакля). Каждый вид художественного творчества имеет свои созидающие минимальные единицы, которые, оформляясь в высказывания, обретают определенный смысл. Сложность семиотического анализа сценического произведения состоит в том, что это же высказывание (музыкальное, пластическое, вокальное и т. д.), звучащее в общем «объеме» сценического высказывания, имеет иногда совершенно другое значение, а смысл появляется только по «прочтению» мизансцены (сценического высказывания). Искусствовед И. Вдовенко относится к театральной синтетичности как к сочетанию «разных видов письма»: «комбинируя разные виды письма, мы получаем текст, располагающийся не в пространстве знака, а в некоем интертекстуальном гиперпространстве» [7]. Необходимо отметить, что основным «средством», реализующим сценическое высказывание является актер, точнее, его пластическая партитура мизансцены. Но, поскольку современный театр, пытаясь «прорваться» к зрителю на другой, более тонкий уровень восприятия (это связано с появлением возможности новых форм театрального потребления), изобретает новые формы «письма», то возникает проблема организации сценического высказывания, проблема репрезентации телесности.

Многие исследователи театральной семиотики – П. Пави, А. Юберсфельд и др., пришли к заключению, что деление сценического произведения на знаки, его составляющие, невозможно, так же как невозможно зафиксировать составляющие жеста; здесь сама длительность, процессуальность является знаком. Семиотические исследования в этом случае возможны на уровне высказывания, которое предстает завершенным

по смыслу движением. Размышляя о типологии жеста, о специфике театрального жеста, Патрис Пави писал: «…в самом деле, в пластической работе актера все значимо, ничто не оставляется на волю случая; все семиотизировано... С другой стороны, тело актера невозможно полностью свести к совокупности знаков, оно сопротивляется семиотизации, словно в театре жест навсегда сохраняет отпечаток создающей его личности» [8].

Для уяснения смысла любого текста, либо его составляющего – высказывания, необходимо вычленение структур, составляющих объект исследования, то есть необходим всесторонний анализ – изучение разных аспектов высказывания.

Один из ведущих специалистов в области семиотики Ю. С. Степанов в своей вводной статье к сборнику «Семиотика: антология», предвосхищающей программные работы известных исследователей в этой сфере: Р. Якобсон, Ж. Пиаже, Ч. С. Пирс, А. Вежбицка, Р. Барт, К. Леви-Стросс, В. Пропп, Ч. У. Моррис и многих других, приходит к следующему заключению – если семиотику рассматривать с позиций высказывания, через высказывание, несмотря на существовавшие и существующие коллективные течения, мнения и проекты на этот счет, «все же прокладывает себе путь некая последовательность и закономерность: сначала исследования вращаются главным образом вокруг синтактики (синтаксиса, композиции, “морфологии текста”), затем переносятся в область семантики (отношения элементов к внешнему миру, означиванию мира, его категоризации, статичной “картины мира”) и, наконец, в самые последние годы переключаются в сферу прагматики (говорящего и пишущего субъекта, его различных “Я”, отношений между говорящим и слушающим, отправителем и адресатом, словесного воздействия, убеждения и т. п.)» [9]. Таким образом, складывается определенная схема в последовательности анализа высказывания. Необходимо отметить, что подобный подход к анализу может существовать и в театральной практике.

Морфологический разбор или композиционный анализ высказывания проясняет отношения, в которые вступают его элементы или структурные единицы; исследование объекта с этих позиций представляет поле внутренних отношений между знаками, составляющими высказывание и далее текст. Несмотря на то что исследование синтаксических особенностей высказывания приводит к формализации, к приведению высказывания к определенной модели, оно (исследование) имеет большое значение. Как и в лингвистике, форма (и ее морфологические особенности) находятся в органической связи с содержанием высказываемого.

Анализ сценического высказывания в этом случае представляет собой определенную сложность, причиной которой является сложность формализации самого сценического «театрального» текста ввиду того, что элементы, его составляющие, находятся на разных уровнях и имеют различный характер существования. Автор спектакля выстраивает эти элементы по определенной схеме, для того чтобы свести их к органическому единству, которое, транслируясь в зрительный зал, дает возможность публике сформировать и понять смысл сообщения, заложенного постановщиком. Надо сказать, что морфологический анализ в театральном искусстве возможен лишь как анализ уже готового «продукта». Практически невозможно

определить сам процесс, то есть, как идет поиск выразительных средств спектакля, а уж тем более произвести анализ этого поиска. Это становится возможным по завершению работы над сценическим произведением. Вместе с тем, мы можем говорить, как и в случае лингвистического высказывания, о существовании некоторых закономерностей, которые выражаются в наличие некоторых стабильных «позиций» в структуре любого сценического высказывания. Каждая мизансцена имеет свою начальную и финальную точку; эти точки связаны непрерывным движением (внешним и внутренним), каждое высказывание представляет собой движение от одной мысли к другой.

Семантический анализ высказывания, вскрывающий содержательные моменты, вносит определенность, поскольку представляет сферу отношений между знаками и их значениями и полностью раскрывает значение высказывания. Таким образом, форма высказывания (его синтаксис) и содержание (семантика) составляют две половины одного целого, находящиеся в диалектическом единстве.

В этом смысле театр представляет собой яркий пример органического их слияния и взаимопроникновения. Идея режиссера всегда оригинальна. Он не просто излагает на сценическом «языке» известный драматургический материал, он высказывает свое отношение к событиям, имеющим место в пьесе. Уже на первом этапе работы над спектаклем, когда автор определил идейную направленность будущего произведения, он в общих чертах представляет форму спектакля: жанр, пространственное решение, пластические выразительные средства, цветовая гамма, возможное музыкальное оформление. Содержательная часть полностью определяет форму, которая, как известно, является частью содержания. О неразрывной связи говорит еще и то, что в случае небольших отклонений в формальной стороне организации «телесности» спектакля в значительной мере меняется смысл происходящего на сцене. Сложность семантического анализа сценического высказывания, как уже было замечено, состоит в том, что смысл отдельных составляющих не всегда полностью проявляется в смысле высказывания. В этой ситуации не менее значимыми становятся формы, связывающие единицы в целостное объединение – сценическое высказывание. В определении и организации форм связей выразительных элементов проявляется индивидуальность автора-постановщика.

По мнению современных исследователей, в сфере семиотики подобный синтаксическо-семантический анализ не дает полного представления об истинном смысле высказывания. Для того чтобы понять действительный смысл высказывания, необходим еще один аспект анализа – прагматический.

Анализ с прагматической точки зрения учитывает отношения, в которые вступают знаки и их пользователи. Без учета контекста использования высказывания, без учета его «организатора» анализ смысла высказывания будет неполным. Только субъект, то есть тот, кто является «автором» высказывания, определяет форму, в которую будет облечено значение. Таким образом, прагматический аспект, аспект «высказывающегося» или «автора» высказывания, является завершающим в анализе культурного высказывания.

В сценической практике прагматический аспект во многом определя-

ет семантический и синтаксический. Автором сценического видения литературного материала всегда является один человек – режиссер, несмотря на то, что «театр – искусство коллективное». Коллективным оно предстает в процессе воплощения, но реализует при этом идею только одного художника. Спектакль можно анализировать и как высказывание конкретного автора, в котором воплощаются не только авторский замысел, идея, которую режиссер направляет публике, его профессиональная оснащенность, но и уровень его образованности, интеллект, художественный вкус, кругозор, жизненная позиция и многое другое.

«Открытие», точнее выделение, высказывания стало ключевым моментом в развитии схемы формирования еще одного ключевого понятия – «интертекст». Впервые термин «интертекст» был введен французским искусствоведом Ю. Кристевой. Ею же для выражения общего свойства было введено понятие «интертекстуальность». Если выстраивать последовательность развития понятий, связанных с «интертекстом», то возникает следующая схема: «высказывание → текст → дискурс → интертекст и инфосфера». Высказывание в этой цепочке занимает начальную позицию и, в известной мере, может считаться некой точкой отсчета или своеобразным основанием в организации других понятий. Как это видно на примере сценической практики, анализируя высказывание конкретной культурной сферы, мы во многом можем понять и уточнить весь текст целиком. Необходимо учитывать также наличие специфики культурных сфер и текстов, которые эти сферы создают.

Французский исследователь в области семиотики театра Анна Юберсфельд, размышляя над возможностью читать театральные работы как текст, приходит к заключению, что семиотическое поле сценической постановки гораздо шире, чем тексты ее наполняющие: литературный текст, режиссерский и пластический текст. Она считает, что полное прочтение сценического текста происходит в зрительном зале, именно зритель, по ее мнению, ставит смысловую точку в реализации текста сценической природы. Но при этом качество зрительского прочтения, то есть полного его восприятия, зависит от качества организации и воплощения текста сценического, в котором базовой смысловой единицей является сценическое высказывание.

Примечания

1. Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика: Антология. – М., 2001. – С. 7.
2. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М., 1976. – С. 69.
3. Советский энциклопедический словарь. – М., 1984. – С. 259.
4. Философский энциклопедический словарь. – М., 2004. – С. 81.
5. Там же. – С. 81.
6. Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – С. 101.
7. Вдовенко И. Театр и новые технологии: интерактивность, телесность, текст // Искусство и новые технологии: сб. науч. тр. – СПб., 2001. – Вып. 7. – 143 с.
8. Пави П. Указ. соч. – С. 101.
9. Степанов Ю. С. Указ. соч. – С. 8.

ПРОБЛЕМА «ТЕЛЕСНОГО» В КУЛЬТУРЕ АНТИЧНОСТИ

Т. Э. Цветус-Сальхова

Новейшие достижения науки и техники, новый образ жизненного пространства информационного общества изменяют социальные отношения производства, потребления и коммуникации, остро ставят проблемы духовных ценностей и развития телесной организации человека. Изменения в культуре, связанные с коммерческим и потребительским отношением к человеческому телу, развитие высокотехнологичной научной медицины и генетики порождают сложные философские, правовые и нравственные вопросы о статусе человеческого тела. Сущность, существование и самоидентификация человека все чаще рассматриваются через преломление концепций человеческого тела. Изменения в отношениях между полами, феминистская критика подчиненного положения женщины в обществе способствуют повышению интереса к социокультурным аспектам человеческой телесности. Многочисленные эмпирические исследования тела в психологии, социальной психофизиологии, разработка специфических телесных техник для решения психотерапевтических задач способствуют увеличению внимания к человеческой телесности не только со стороны ученых, но и широкой общественности.

Различные стадии развития человеческого общества отмечены специфическими для них идеями телесности, которые отражают и культуру эпохи, и ценность самого тела, и его взаимоотношения с разумом. Один из патриархов отечественного антиковедения, А. Ф. Лосев справедливо считал, что «прекрасное для античности выступает тогда, когда физические стихии гармонируют одна с другой в живом и совершенном человеческом теле, когда принцип общетелесной жизни, которые греки называли “душой”, целиком и подчиняет себе все телесные “стихии”. Сформированное по такому принципу тело и есть тот идеал. Смотря по тому, как он осуществлен в физических стихиях, возникает самый феномен красоты» [1].

Какое же значение тело имело в античной культуре? Почему греки так стремились к созданию его идеальной формы?

На этот вопрос мы попробуем ответить, используя материалы отечественных и западных ученых (Лосев, Подорога, Шпенглер, Гегель и т. д.), чьи разработки в этой области в большей степени повлияли на историю научной мысли.

В первую очередь необходимо конкретизировать само понятие «тело». Для этого примем в качестве рабочего определение тела в «Краткой философской энциклопедии»:

Тело – 1 название материальной протяженной вещи как чего-то объективно физического; 2 неточное название материального носителя жизни организма, в частности организма человека; 3 название трехмерной фигуры в стереометрии. И далее уточняется следующее.

«Тело живое – одушевленное тело человека или животного. Человеческое тело в широком толковании этого сло-

ва есть основа душевной жизни: тело и душа образуют витальное единство в противоположность единству духовному; через мозг, нервы, состав крови, внутреннюю секрецию, наследование, состояние здоровья и т. д. тело оказывает влияние на душевное начало, которое в свою очередь воздействует на тело силой воображения, чувствами, аффектами, настроениями и т. п. Поскольку духовное основывается на душевном, постольку дух не является независимым от живого тела. Душевные переживания также связаны с телом; это выражается в том, что они подчас могут полно развиться только тогда, когда находят выражение в теле. Для человека его собственное тело как синтез телесного и духовного (причинно-механического и конечно-телеологического) есть центральный объект переживаний, наглядное воплощение его Я, по аналогии с которым он образует свой образ человека и мира» [2].

Опираясь на приведенное определение, перейдем к анализу телесности человека в античной культуре.

Главный тезис античной культуры Протагор выразил в формуле «человек есть мера всех вещей». Он должен быть совершенным и прекрасным. Античное мышление стремилось определить нормы гармоничного и красивого внутреннего мира человека. Космос – огромная мастерская, где Боги или люди лепили разные формы тел. «Душа не столько начало живых существ, сколько завершение любого тела».

«Трагический человек античного мира есть эвклидовское тело, настигнутое Мойрой в своем положении, которое он не властен ни выбрать, ни изменить, остающееся неизменным во всех поверхностях, освященных внешними событиями. Это – жест, лицо, в качестве этического идеала. В этом смысле в Хоэфорах говорится об Агамемноне, как о “флотоводящем царственном теле”, и Эдип в Колоне восклицает, что оракул имеет в виду его “тело”» [3].

Неизгладимый отпечаток накладывает у греков эвклидовское мирочувствие и на все отношение к их жизни и душе. Античный человек ощущает «душу», свою «психе», всегда пластически. «Так пребывает она в Аиде, тенеподобное, но легко узнаваемое подобие тела. Такой видит ее философ. Ее три благоустроенные части, разумная, вожделеющая, страстная, напоминают группу Лаокоона. Мы стоим в сфере музыкального воображения; соната внутренней жизни имеет главной темой волю; мысль и чувство суть две другие темы; композиция подчинена строгим правилам душевного контрапункта, найти которые есть задача психологии» [4]. Простейшие элементы отличаются друг от друга, как античное и западное число: там они – величины, тут – отношения. «Душевной статике аполлоновского бытия – стереометрическому идеалу σωφροσύνη (благоразумие) и ἀταραξία (невозмутимость) – противостоит душевная динамика фаустовской – деятельной – жизни» [5].

Естественно, что античное чувство души не могло не найти своего отражения в греческой драме. Ведь именно здесь человек мог лицезреть свою историю так же, как он ее чувствовал – телесно. Шпенглер высказывает в связи с этим ряд глубоких соображений. Фаустовская драма

характеров и аполлоновская драма возвышенного жеста в действительности имеют только общее название. Аристотелевский ἤθος (этос) вовсе не есть наш «характер». Это – скорее роль, способ держать себя, жест. Равным образом, в μῦθος (мифе) необходимо видеть не действие, но вневременное событие. Маска тут была внутренне необходима, ибо имелся в виду не характер. Мы же, наоборот, не можем обходиться без мимики актера, ибо актер дает нам именно характер, а не роль. И далее, автор отмечает следующее. «Античная драма, это – пластика, группа патетических сцен, отмеченных рельефообразным характером, представление исполинских марионеток перед плоской задней стеной театра. Она есть сплошь величаво прочувствованный жест, этос, причем скудные события фабулы торжественно рассказываются, а не воспроизводятся. Совершенно обратного требует техника западной драмы: непрерывного движения и строгого устранения всех бедных движением статических моментов. Знаменитые три единства: места, времени и действия, формулируют тип аттической мраморной статуи. Они также выражают жизненный идеал античного человека, прикрепленного к полису, к текущему моменту, к жесту» [6]. «Дело не ограничивалось тремя единствами. Аттическая драма требовала, вместо мимики лица, неподвижную маску с толстыми, широко раскрытыми губами, – следовательно, она не допускала характеристики души, так же как не допускались портретные статуи. Далее она требовала котурнов и превышавших человеческий рост размеров фигур, обмотанных со всех сторон до неподвижности, с волочащимися по земле одеждами, – и этим устраняла индивидуальность явления. Наконец, она требовала монотонно-звучащей сквозь трубкообразное отверстие маски декламации нараспев, каденции которой, нечувствительные для уха, отмечались для глаза опусканием палочки. Этим доводился до крайних пределов статуеобразный, эвклидовский характер сценической картины. Слово и явление отнюдь не должны были вызывать чувства пространственных далей, душевных горизонтов и перспектив времени» [7].

И вообще, античная душа, по Шпенглеру, есть не что иное, как «осуществленная форма античного тела».

Действительно, как отмечает Подорога: «Может ли быть рассказана история (смерти / воскресения) без тела?» В сущности, образ древнейшей анатомии человеческого тела и есть первоначальный (и, возможно, универсальный «мировой») образец повествования. Тело – это пункт отправления и отсчета, но не тела в его по-европейски формализованной тотальности (единстве), а как чисто агрегатное собрание элементов, точнее, оживляемых. Мифический нарратив (как, впрочем, и сказочный), собирающий все эти безвестные и рассеченные тела. Рассказ как собирание (чего угодно), важно лишь, что рассказ не может начаться, пока нет этой интенции к собиранию. Поэтому символический код любого мифа скрывает матрицу собираемого, единственного тела, по кальке которого и движется повествование. Все эти магические инструменты, которыми умело пользуются герои сказочного эпоса, представляют собой инструменты собирания, вос-

кресения тел. Рассказывающий, вводя их, как бы касается отдельных и разрозненных фрагментов, между которыми дыры, они только смежны, и поэтому всякое действие есть действие магическое, собирающее в мгновение действования самого действователя. Латентная структура телесного, при отрицания какого-либо единого и индивидуализированного образа тела, его принадлежности. Тело, которое никому не принадлежит, не может существовать. Что такое полное тело? Кому оно принадлежит? Принадлежит оно богам. В античном космосе боги не являются перед взглядом смертных в своей истинно телесной форме, ибо у них просто ее нет, они чистые формы энергии. Если они и являются, то только в той форме, в которой могут быть узнаваемы простым смертным. Хотя они и предстают зрительно-телесно, они не обладают тем телесным обликом, каким обладает человек, а последний, в сущности, не обладает никаким. Бог открывается взгляду смертного чисто телесно, но сам смертным телом, достоверной сомой не обладает. Бог – это полное тело, следовательно, тело световое, энергетическое, бессмертное. Слияние – это всегда нечто близкое к тому, что Леви-Брюль называет сопричастностью или законом пратиципации [8].

Описание в «Илиаде» Гомера скорее номенклатурное, нежели логическое или событийно мотивированное. Каждое слово представляет собой самостоятельный образ, вещь, которая прибавляется, но не грамматическую форму. Отсюда аграмматический эффект. Движение повествования подчиняется торжественному распеву, и он не зависит от грамматической конструкции, или, во всяком случае, причинно-следственные и логические отношения внутри фразы не играют той роли, которую они имеют в современных языках. Форма выражения: гекзаметр – древний поэтический строй. Иначе говоря, повествование повторяет грамматику собирания рассеченного, разбросанного, фрагментированного тела бога. Роспись на вазах и скульптура отличаются радикальным образом. Первое изображение тела агрегатно, второе – собрано в единое целое. Собственно, мы имеем дело уже с двумя иконографиями, древнейшей (Микенская эпоха) и последующей (Эллада, просветленный пантеон богов Олимпа), и они существенно различаются. Ибо эпоха, в которой господствовал еще древнемифологический принцип полного-рассеченного тела, отличается от эпохи, в которой тело начинает воспитываться, и ему придается знак завершенной автономии. Образцы скульптуры классической Греции (эпоха Перикла) указывают на появление феномена целостности. Философ как воспитатель и как врач. Маевтический метод Сократа, врачевание души, тела и разума [9]. Гимнасии, симпосии, олимпиады. Мера во всем, нигде нельзя переходить черту, все в меру. Мера есть синоним добра, здоровья, удовольствия и безмятежности. При взгляде на античную скульптуру не создается впечатление тяжести, окаменевшей пластики, она «дышит». Греки с помощью тренировок достигли понимания основных движений тела, его тренировки, долголетия, принципов удовольствия от физически здорового образа жизни и т. п. (все это так или иначе вошло в пластические образы, которые

затем и были отображены в скульптуре), это ходьба (шаг), метание копья в цель, бег, борьба, кулачный бой, метание диска, прыжки. Важно не само движение, а готовность к нему, как активная фаза покоя, которая вот-вот должна перейти в движение. И вот эта готовность, о которой говорит Белый, и есть открытая возможность движения, которая сразу же чувствуется зрителем. Дискобол представлен в мгновение броска, он готов метнуть диск, причем, с такой силой, которая значительно превосходит какую-либо силу сопротивления (тяжесть, например). И вот открытость тела движению и делает его почти парящим. Высшее достижение греческой мысли – попытка передать движение в косном природном материале, иными словами, выразить ту свободу, которая стала основной для древнегреческого духа.

Здесь нас не должна смущать некоторая наивность антропоморфного переноса многими учеными на древнегреческие статуи качеств человеческого бытия. Скульптура Мирона «Дискобол», несомненно, изображает человека (даже тогда, когда по замыслу должна отразить форму бессмертного бога), а это значит, визуальная данность человеческого совпадает с достоверностью бытия Человека в мире. На самом же деле, мы имеем дело с каноном древнегреческого тела, сакральным объектом, никак не определяемым человеческим участием. И тело Бога – не тело человеческое, а обожествленное, это идеальное или полное тело, завершенное в каждом из своих временных аспектов. Преодолевшее в одном целостном мгновении сопротивление времени: скульптура захватывает мгновение, она сама и есть это поглощенное время. В этом отношении практически все наблюдатели древнегреческой пластики сходятся в одном: целое статуи, опирающейся на опору, и кажется, на первый взгляд, будто подавленым неподвижностью, но эта неподвижность динамична. Не совершая движение, Бог готовится совершить, причем, с той легкостью, которая невозможна для простого смертного тела. Ср.: «…в ритме складок: одна из Афин этого периода изображена в позе покоя с копьем; но, вглядевшись в позу – видишь; и здесь: рука с копьем предесцинирует ряд движений, естественно вытекающих отсюда; ритм складок плаща дан так, что он образует волны движений, взмывающих руку вверх. Мысль моя: неповторимость греческой пластики в том, что она принцип движения вписывает в позу покоя с большим совершенством, чем чисто внешние эффекты Родена; греки давали движение формам конфигурацией линий и черт антипсихологически, вне внешней экспрессии движения; и оттого покой поз их статуй – легкий полет; эта тайна динамики утрачена скульптурой Ренессанса; движение здесь – психологическая экспрессия, нарушающая легкий эфирный ритм греческой статуи; в греческой же статуи нет никакой психологии; окрыленное, порхающее бесстрастие – буря бесстрастия: вот впечатление греческой скульптуры эпохи Перикла» [10].

Рассматривая человеческое тело в качестве меры для Вселенной, философы говорили, что все вещи напоминают своей конституцией, если не формой, человеческое тело. Греки, например, провозглашали Дельфы пупом земли, потому что физическая планета рассматривалась как гигант-

ское тело, свернутое в форме шара. К тому же никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как хорошо сложенного человека.

Витрувий говорил, что природа сложила человеческое тело так, что лицо от подбородка до верхней линии лба и начала корней волос составляют десятую долю тела, так же как и вытянутая кисть от запястья до конца среднего пальца; голова от подбородка до темени – восьмую, и вместе с шеей, начиная с ее основания от верха груди до начала корней волос, – шестую, а от середины груди до темени – четвертую. Что до длины самого лица, то расстояние от низа подбородка до низа ноздрей составляет его треть, нос от ноздрей до раздела бровей – столько же, и лоб от этого раздела до начала корней волос – тоже треть. Ступня составляет шестую часть длины тела, локтевая часть руки – четверть, и грудь – тоже четверть. У остальных частей есть также своя соразмерность, которую тоже принимали в расчет знаменитые древние живописцы и ваятели и этим достигали великой и бесконечной славы [11].

Подобно этому и части храмов должны были находиться в самой стройной соразмерности и соответствии с общей величиной всего целого. Например, «эллинский храм задуман и исполнен как массивное тело… История античного изобразительного искусства была беспрерывной работой над усовершенствованием единственного идеала, над покорением свободно стоящего человеческого тела, как сущности чисто вещественной наличности» [12].

Нельзя забывать и про античную математику, где мерилом тоже было тело. Прежде всего, существует своя особенная, совершенно специфическая математика. Нет никакой математики вообще, которая была бы обязательно для всех культур. «Число в себе не существует и не может существовать. Существует несколько мирочисел, потому что существует несколько культур. Мы встречаем индийский, арабский, античный, западноевропейский числовой тип, каждый по своей сущности совершенно своеобразный и единственный, каждый являющийся выражением совершенно особого мирочувствования, символом ограниченной значимости, также и в научном отношении принципом распорядка ставшего, в котором отражается глубокая сущность именно этой и никакой другой души, той, которая является центральным пунктом как раз существующем и никакой другой культуры. Таким образом, существует несколько математик» [13].

Античная математика необходимым образом предполагает, согласно основному античному пра-символу, телесное, чувственно-осязаемое и чисто величинное отношение к числу. Античная математика – система, выросшая на привязанности к телу и на метафизическом страхе выйти из пределов того тела. «Кто поймет страх, лежащий в основе этого мифа, – тот же страх, при помощи которого античное существование окружило себя как бы защитной стеной, за пределами которой лежало что-то жуткое, бездна и первоисточник в известной мере искусственно созданного и утвержденного космоса, – кто поймет это чувство, тому станет понятной основная

сущность античного числа, являвшего собой меру в противоположность неизмеримому, а также глубокий религиозный этос, выражающийся в этом ограничении» [14].

«Изречение, гласящее, что число составляет сущность всех чувственно-осязаемых вещей, осталось наиболее ценным положением античной математики. Оно определяет число как меру. В нем заключено все мироощущение души, страстно обращенной к настоящему и здешнему. Измерять в этом смысле – значит измерять что-либо близкое и телесное. Представим себе квинтэссенцию античного искусства, свободно стоящую статую нагого человека: в ней, при помощи плоскостей, меры и чувственного соотношения частей, исчерпывающе передано все существенное и значительное бытия, весь его этос. Пифагоровское понятие гармонии чисел, хотя, вероятно, и ведущее свое начало от – одноголосной – музыки, представляется как бы нарочно приспособленным к идеалу этой пластики. Обделанный камень только постольку и являет собой нечто, поскольку у него есть уравновешенные границы и измеренные формы, поскольку он получил осуществление под резцом художника. Без этого он только хаос, нечто еще не осуществленное, покамест еще ничто». Самый космос у греков конструируется не иначе. «Это ощущение, перенесенное в более обширные области, порождает в качестве противоположности хаосу космос, внешний мир античной души, гармонический распорядок всех заключенных в соответствующие границы осязаемо-наличных отдельных предметов. Сумма таких предметов и есть вселенная. Промежуток между ними, наше преисполненное всем пафосом высокого символа мировое пространство, есть ничто, τό μή ὂν. Протяженность для античных людей значит телесность, для нас – пространство, в котором отдельные предметы "являются" функцией. Обратив наш взгляд отсюда назад, мы, быть может, разгадаем глубочайшее понятие античной метафизики, а именно, ἄπειρον (беспредельное) Анаксимандра, слово, не переводимое ни на один из языков Запада; это то, что не имеет никакого числа в пифагорейском смысле, никаких измеряемых границ и величины, следовательно, не есть существо, а нечто безмерное и лишенное формы, статуя, еще не изваянная из куска камня. Это ἀρχή (начало), нечто лишенное оптических границ и формы, из которого только путем образования границ, разделения на чувственно-самостоятельные предметы возникает что-то, а именно – мир. Таким образом, в основе античного познания в качестве априорной формы лежит телесность в себе, чему в Кантовой картине мира точно соответствует абсолютное пространство, исходя из которого Кант, по собственному показанию, мог "мысленно вывести все вещи"» [15].

Для Пифагора число – оптический символ, не форма вообще или абстрактное отношение, «но разграничивающий признак ставшего, поскольку последнее проявляется в чувственно обозримых подробностях». Пифагор, возведший в своей религиозной реформе на высокое место вновь оживленный древний культ Деметры в Кротоне и выразивший этим символом освещенность тела, одновременно основывает математику тел,

идею числа как величины, как меры. «Вся античная математика в основе своей есть стереометрия».

Изучение геометрии, музыки и астрономии считалось у пифагорейцев существенным для понимания Бога, человека или Природы. Пифагор учил, что человек и Вселенная сделаны по образу Бога. И поскольку образ этот один, то знание об одном является знанием и о другом. Он учил, что есть постоянное взаимодействие между Большим Человеком (то есть Вселенной) и человеком (то есть малой Вселенной). Пифагор верил, что все сферические тела являются живыми и что формы планет и звезд являются просто телами душ, умов и духов точно так же, как видимая человеческая форма является носителем невидимого духовного организма, который и есть в реальности сознающий индивид [16]. «Аполлоновский человек ощущал космос как совокупность телесных, обнимаемых взглядом предметов, находящихся в покое или в движении…» [17].

То же отмечает Блаватская. Она указывает на то, что человек в нескольких системах рассматривается как Третий логос. Эзотерический смысл слова Логос – речь или Слово, Verbum – есть передача сокрытой мысли в объективном выражении, как в фотографии. Логос есть зеркало, отображающее Божественный Разум. Вселенная же является зеркалом Логоса, хотя последний есть сущность (Esse) этой Вселенной. Так же, как Логос отображает все во Вселенной, так же человек отображает в себе все, что он видит и находит в своей Вселенной, Земле [18].

И на самом деле, для античного глаза аттическая мраморная статуя в ее чувственном существовании выражает без остатка все то, что называется действительностью. Материальность, видимая ограниченность, осязаемость, непосредственное наличие – этим исчерпываются все признаки этого вида ставшего. Вселенная античности, космос, благоустроенное множество всех близких и вполне обозримых предметов завершается телесным небесным сводом. Кроме этого, ничего не существует. Неудивительно, что впоследствии именно искусство изолированного тела становится главным направлением в искусстве. Ведь ничто не может так выразить мирочувствование грека как статуя, которая существует здесь и сейчас.

По мере приближения к зрелости искусство изолированного тела оттесняет все прочие виды искусства. «У Гомера еще ничего не говорится о статуях богов. Трудно себе представить, насколько был совместим с ними ранний дорический стиль. Позднее на древнеаттических погребальных вазах появляются мифические сцены. Древне-ионическая вазовая живопись Милета и Самоса знала сюжетные сцены и изображения битв (этим славился живописец Буларх). Но потом начинается сокращение возможностей. Большая символика аполлоновской души выбирает и устраняет. Дорийский периптерос и академическое изображение нагого тела допускают одинаково мало вариаций. Поликлет достигает в этих строгих границах вершины художественной выразительности и исчерпывает ее. Его искусство чисто линейное, без переходов, без взаимодействия света и теней, без заднего плана. Он помещает на плоскости одной и той же картины беспорядочное множество сцен, не связанных

между собой никакими взаимоотношениями в смысле пространственной перспективы. Каждая фигура стоит отдельно. Пространство между ними, атмосфера есть "μή ὄν" (не-сущее) и поэтому не подлежит никакому художественному изображению. Грек игнорирует тот факт, что далекие предметы кажутся маленькими, он вообще игнорирует даль и горизонты. Статуя есть экстракт близкого, беспространственного, оптически исчерпываемого. Она знаменует центр тяжести античного искусства. Драма по ее образцу стала искусством знаменитых трех единств, прежде всего единства места, представляющего собой принцип статуарности. Сцены античной трагедии задуманы в стиле фресок. Эллинская музыка стала пластикой тонов, без полифонии в гармонии, выражающих звуковую пространственность, и как самостоятельное искусство лишилась глубоких возможностей. В то время как на Западе она достигла первенства среди всех прочих искусств, в Афинах значение ее пало до простого аккомпанемента других искусств, как-то – танца и драмы» [19].

Изображение нагого тела, поэтому, обосновано в Греции глубоко метафизической страстью к предмету определенных телесных интуиций. «Античная пластика, после того как ограничила свою тему со всех сторон свободно стоящей, ни с чем не связанной человеческой фигурой, развивалась дальше и последовательно пришла к изображению исключительно нагого тела. При этом в противоположность всякому другому роду пластики всего исторического человечества она прибегла к анатомически верной трактовке ограничивающих ее поверхностей. Этим эвклидовский принцип мироздания доводится до крайности. Всякая одежда выражала бы еще некоторое противоречие против аполлоновского образа, некоторый хотя бы робкий намек на окружающее пространство» [20].

Эта апполоновская пластика – параллель эвклидовской математики. Они обе отрицают чистое пространство и видят в телесной форме a priori созерцание. Эта пластика не знает ни указующих вдаль идей, ни личностей, ни исторических событий, а только заключенное в самом себе существование ограниченных поверхностями тел. Припомним, что слово «тело» употребляется греческими математиками для обозначения стереометрических образований, физиками – в смысле субстанции, а в «Эдипе» Софокла – как обозначение личности. Собственно культурное осмысление мира было изначально «пластически-телесным».

Из вышесказанного мы можем сделать следующий вывод, что тело как исток античной культуры, откуда ведут свое происхождение отдельные ее сферы – религия, философия, искусство, воспитание и т. д., может быть представлено следующим образом.

1. В вещах есть отвлеченный смысл и фактически-телесное его осуществление, и в вещах есть начало идеальное и реальное. Есть, стало быть, сфера идеального и реального, и есть цели идеальные и реальные. Античная культура вырастает на реальной почве, из реального источника. Она – синтез идеального и реального в реальном. В телесности ведь тоже есть свой смысл и своя идея.

В телесности тоже есть своя бесконечность. И поэтому, античная культура есть актуальная бесконечность тела. Это апофеоз биологически-прекрасного, идеально-божественного тела.

2. Поскольку тело есть не просто обычное человеческое тело, с его слабостью, болезнями и смертью, оно необходимо есть идеальное тело. Это – такое тело, в котором нет ничего, кроме тела. Это – полная взаимопронизанность духа и тела, абсолютное равновесие духовного и телесного. Отсюда, античное тело с диалектической необходимостью оказывается человеческим телом, а основная интуиция античности с диалектической необходимостью оказывается скульптурной интуицией. Античная интуиция есть узрение тела с резкими и точеными формами, вырастающего на темном фоне и отчетливо вырисовывающегося на нем. На темном фоне, в результате борьбы света и тени, вырастает бесцветное, безглазое, холодное, мраморное и божественно-прекрасное, гордое и величавое тело – статуя. И мир есть такая статуя, и божества суть такие статуи; и города-государства, и герои, и мифы, и идеи – все таит под собой эту первичную скульптурную интуицию.

3. Легко впасть в роковую ошибку и отождествить эту скульптуру с мертвенностью, с могильной холодностью и безжизненностью, с неподвижностью и отвлеченностью. Разумеется, античность и холоднее и неподвижнее нового западного мироощущения. В этом неумолимая диалектика: в экстазах плоти и в ее безраздельном господстве всегда есть нечто холодное и отвлеченное, нечто неумолимо мрачное и жестокое; и в этом отношении духовное всегда животворнее и теплее, хотя и тут возможно абстрактное гипостазирование и мертвенная изоляция. Однако Ницше учит нас другому. В античной телесности не только эта «застывшесть» мраморной, холодной статуи. Под ней кроется своя обжигающая мгла и экстаз, свое оргийно рождающее лоно, свое безумие и преодоление тела. Существует особая мистика тела. И хотя и всякая мистика телесна и чувственна, но не всякая мистика имеет своим предметом тело. Античная же мистика имеет своим предметом тело и телесное. Она – существенно пантеизм. В ней есть свой ум, но это – ум существенно тварно-телесный. В ней свое восхождение к чистому уму, но это – восхождение к бестелесному, которое по смыслу своему телесно. В ней восхождение превыше ума и идеи, но это платоническое запредельное сущности есть не что иное, как лоно, порождающее языческих богов. Плотин восходит к бестелесному умному состоянию, но ум для него – Кронос. Он восходит также и к сверх-умному и первоединому, но оно для него не что иное, как «Аполлон». А что такое греческие боги? Правда, в жилах их течет вместо крови какой-то «ихор» и питаются они амброзией и нектаром, но ведь если послушать Гомера, то ведь «священной» окажется и весьма подозрительная смесь лука, «желтого меда» и ячменной муки – кушанье, которым лакомились «богоравные», благодаря усердию «прекраснокудрявой» Гекамеды [21].

Интересен тот факт, что в классической античности (V–VI век до н. э.) мы находим феномен пластически выраженного оболочного образа, скуль-

птурный, который формирует безмятежное, достойное бытие свободного человека-гражданина, владеющего рабами. Феноменология телесности раба здесь полностью вытесняется конструированием идеальной формы древнегреческого телесного канона. Например, образ тела все время раздваивается и никогда не предстает в каком-то очевидно ясном виде. Двойное тело: и господина и раба. Есть тело античного грека, тело-канон, которое, как мы видим по великим образцам скульптуры («Гермес» Праксителя, «Дискобол» Мирона) лишь ре-презентация, превращенная и меняющаяся, скрытого латентного образа, рабского, тела сомы, или тела, которое спасает себя от смерти в трудовом услужении господину. Причем, слово «раб» в древних этимологиях созвучно слову «смерть». Значит тот, кто раб, тот мертв. Здесь и сома вклинивается, но сома как вторичный результат мертвости раба, он и оказывается первым носителем телесного или смертного начала. Следовательно, различие, которое существует между господином и его рабом или слугой, заключается в том, что тело, чтобы господствовать, не должно трудиться, а другое должно (причем, под угрозой телесного наказания). Трудиться-на-кого-то – другого труда, кроме рабского, и не было в истории. Получается, что медленно вибрирующий латентный образ подавленного трудового тела, делает его отрицаемым объектом исторического опыта.

Довольно-таки странное, но с далекими следствиями полисное право: господин, обвиненный в преступлении, оставался неприкосновенным и свободным, в то время как рабы его становились свидетелями обвинения. Отношение раба к его свидетельству устанавливалось пыткой. Так называемое доказательство № 5, приводимое в «Риторике» Аристотеля: «испытание тела (раба)». Ср.: «Раб, всегда привязанный к свободному, обычный свидетель его частной жизни, был часто единственным, кто мог дать показания перед судом. Но при наличии закона, не признававшего в нем человека, логика вещей толкала к тому, чтобы не доверять его совести. Его свободное показание бралось под сомнение, его допрашивали только под пыткой, как будто требовались оковы и мучения, чтобы напомнить ему о его настоящей природе и извлечь из него истину». И в другом месте: «У рабов тело отвечает почти за все грехи; напротив, свободные, даже при величайших преступлениях, находят средство сохранить его неприкосновенным» [22]. Итак, как можно видеть, господин не имеет тела, или имеет тело посредством раба, вот кто (что) есть его тело. Раб – не просто тело, а тело рабочее, сводимое к любой форме труда, который господин считает унизительным для себя. Господин – это воин, ратный труд и труд правления как единственно возможный. Между рабом и господином в зависимости от обстоятельств иногда грань становится почти ускользающей. Чуть ли не все античное искусство и философия было создано рабами. Раб – своеобразное Альтерэго и гражданина полиса и гражданина Рима.

Другими словами, без осмысления рабства как события мы вообще не можем объяснить античную эпоху. Этот довод известен давно и всем, кто изучает античную историю. И, тем не

менее, мало исследований, которые попытались бы учесть изначальную двойственность античного телесного образа.

Итак, согласно древним мистериям и античной философии, человеческое тело выступает в качестве одного из наиболее древних, значительных и универсальных символов; тело человека есть орудие «души» и одновременно зеркало для отображения сущности Вселенной; человек выступает как микрокосм по отношению к Макрокосму – Вселенной. Здесь все сводится к живым телам – ярко оформленным и очерченным, внутри которых бьется и трепещет органическая жизнь, заявляющая о себе на поверхности тела теми или другими чертами. Боги суть совершенные и прекрасные тела. Люди – тела. Космос – живое тело. Число – тело. Также телесны музыка, поэзия и, конечно же, скульптура. Таким образом, древнегреческое мироощущение есть узрение и осязания мира как тела.

Примечания

1. Лосев А. Ф. История античной эстетики. – М., 1963. – С. 77.
2. Краткая философская энциклопедия. – М., 1994. – С. 450.
3. Шпенглер О. Закат Европы. – М., 1923. – Т. 1: Образ и действительность. – С. 329–332.
4. Там же. – С. 315.
5. Там же. – С. 315–316.
6. Там же. – С. 334.
7. Там же. – С. 335–336.
8. См.: Леви-Брюль Л. Сверхестественное в первобытном мышлении. – М., 1994. – С. 56–86.
9. Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека: эпоха воспитателей и воспитательных систем. – М., 1997. – С. 63–72.
10. Белый А., Иванов-Разумник. Переписка. – СПб., 1998. – С. 386.
11. Витрувий. Десять книг по архитектуре. – М., 1936. – С. 331.
12. Шпенглер О. Указ. соч. – С. 237.
13. Там же. – С. 68.
14. Там же. – С. 75–76.
15. Там же. – С. 73–74
16. См.: Маслов Р. В. Телесность человека: онтологический и аксиологические аспекты. – Саратов, 2003. – С. 17.
17. Шпенглер О. Указ. соч. – С. 409.
18. Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. – М., 1993. – Т. 2, кн. 3. – С. 39.
19. Шпенглер О. Указ. соч. – С. 240.
20. Там же. – С. 270.
21. ЛосевА. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993. – С. 68–69.
22. Там же. – С. 192.

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

В. П. Курбатов

Сценический образ является синтетической системой в художественном познании, и он представляет собой не только конечный продукт художественного познания, но и завершающую часть диалектики процесса художественной (сценической) деятельности. Ту часть, которая выражает художественную правду об изображаемой действительности. Явления жизни не односторонни. Многогранность сценического образа не простая копия многогранности явлений, а именно синтез тех их общих (характерных, типичных) и специфических (индивидуальных, неповторимых) сторон, в которых заключается правда о жизни.

И как всякое художественное произведение сценический образ обладает определенной ценностью, которая предназначена для восприятия зрителем.

ЦЕННОСТЬ, термин, широко используемый в философской и социологической литературе для указания на человеческое, социальное и культурное значение определенных явлений действительности. По существу, все многообразие предметов человеческой деятельности, общественных отношений и включенных в их круг природных явлений может выступать в качестве «предметных ценностей» или объектов ценностного отношения, то есть оцениваться в плане добра или зла, истины или неистины, красоты или безобразия, допустимого или запретного, справедливого или несправедливого и т. д.; подобные оценки иногда могут быть шкалированными (отмечающими различные уровни соответствующего качества).

В философии существует специальная область, которая занимается изучением ценностей – аксиология, или теория ценностей.

АКСИОЛОГИЯ – философское учение о природе ценностей, их месте в реальности и о структуре ценностного мира, то есть о связи различных ценностей между собой, с социальными и культурными факторами и структурой личности [1].

Для более точного понимания и построения ценностной или аксиологической системы обратимся к истории.

Кризис афинской демократии заставил Сократа впервые поставить вопрос: «Что есть благо?». Это – основной вопрос теории ценностей. В античной и средневековой философии ценностные (этико-эстетические и религиозные) характеристики включались в само понятие реальности, истинного бытия. Главная задача аксиологии – показать, что есть ценность в общей структуре бытия и каково ее отношение к «фактам» реальности.

Не следует забывать, что кроме духовных существуют и материальные ценности, но мы говорим только о духовных, потому что сценический образ, в общем смысле, не имеет материального значения, хотя сценографическая и предметно-вещевая системы вполне материальны и обладают определенной материальной ценностью.

Образ, все-таки, относится к области духовной.

В истории развития человечества сложилось пять теоретических моделей или аксиологических систем:

I. Система: объективный идеализм – результат одухотворения мира божественным началом или идеей.

II. Система: субъективный идеализм – проекция духовного богатства индивида на этически нейтральную действительность. В этой концепции теряется критерий оценки ценностей.

III. Система: дуализм – возникает благодаря единению объективного и субъективного в отношении ценностной реальности.

IV. Система: метафизический материализм – ценностные естественные свойства предметов. Данная система имеет большее отношение к материальным ценностям.

V. Система: диалектический материализм – она представляет концепцию, согласно которой ценностное – объективное свойство явлений, обусловленное их соотнесенностью с жизнью общества, человечества, общечеловечески значимое в явлениях. Эта система дает возможность объяснить природу ценностей, исходя из единого основания.

Система ценностей не остается постоянной и выработанной раз и навсегда, она как живой организм развивается и меняется вместе с обществом. Ее изменения зависят от:

1) правящей власти;

2) экономического развития страны;

3) географического расположения страны;

4) общего уровня образования страны;

5) сложившегося уровня социальных свобод.

Объяснение природы ценностного предлагает ответы на следующие вопросы:

- каков объект ценностного отношения; какова роль общественной практики в его бытии; как связано ценностное и полезное?

Сократ отождествлял прекрасное как полезное – эстетическое, производное от утилитарно-практической значимости предмета. Искусно украшенный щит, не защищающий воина от врагов, нельзя назвать прекрасным, а корзина с навозом прекрасна, так как она полезна.

Кант утверждал, что при эстетическом восприятии предмета. Во-первых, наше отношение к нему бескорыстно, не заинтересованно, чем принципиально отличается от морального и практического отношения. Во-вторых, мы получаем удовольствие «без понятия». В-третьих, предмет воспринимается как целесообразный «без представления о цели». В-четвертых, предмет рассматривается «как предмет необходимого удовольствия». Кант обращает внимание на духовную специфику эстетического, ценностного, выделяет из сферы утилитарного, но абсолютизирует практическую незаинтересованность человека в предмете эстетического наслаждения.

Отождествление ценностного с пользой свойственно тем мировоззренческим течениям, которые обобщают опыт сознания, не постигшего еще своей духовной природы, однако уже освоившего сферу практических интересов, погруженного в мир предметов. Концепции, трактующие ценностное как бесполезное, наоборот,

развивают понимание ценностного как сферы сугубо человечески-духовного отношения. Выделение ценностного из сфер утилитарности явилось попыткой утвердить его общезначимый историко-культурный смысл как сущностной способности деятельности индивида.

Ценностный объект и отношение к нему содержательно определены всемирно-историческим развитием человечества. Воспринимая в предмете ценностное, мы схватываем его самую широкую общественно-практическую значимость, ценность для отдельного человека и для всего человечества в целом. Способность предмета быть носителем социальных и культурных значений и составляют основу его ценности.

Ценность предмета зависит от тех общественных обстоятельств, в которые он включен. Золото оказывает на человека влияние и как ценный металл, и как предмет, олицетворяющий деньги. Таким образом, в ценностном восприятии воплощены природные и социальные особенности предмета в их соотношении с практикой жизнедеятельности и значением для человечества.

Функция ценностного имеет в сценическом образе приоритетное значение. Любой спектакль обладает определенной ценностью для индивида. Утверждение добра, взаимовыручки, общечеловеческих норм и идеалов, то есть лучших человеческих качеств, – прямое назначение сценического образа.

Всякая классификация ценностей по типу и уровню неизменно условна в силу того, что в нее вносятся социальные и культурные значения. К тому же трудно вставить ту или другую ценность, имеющую свою многозначность (например, семья), в определенную графу. Тем не менее, можно дать следующую условно упорядоченную классификацию ценностей и параллельно рассмотреть их как самостоятельные системы. А для этого нам необходимо определить системообразующий фактор для каждого вида ценностей.

ВИТАЛЬНЫЕ: жизнь, здоровье, телесность, безопасность, благосостояние, состояние человека (сытость, покой, бодрость), сила, выносливость, качество жизни, природная среда (экологические ценности), практичность, потребление и т. д.

СОЦИАЛЬНЫЕ: социальное положение, трудолюбие, богатство, работа, семья, единство, патриотизм, терпимость, дисциплина, предприимчивость, склонность к риску, равенство социальное, равенство полов, способность к достижениям, личная независимость, профессионализм, активное участие в жизни общества, ориентированность на прошлое или будущее, экстралокальная или же земляческая ориентация, уровень потребления.

ПОЛИТИЧЕСКИЕ: свобода слова, гражданские свободы, хороший правитель, законность, порядок, конституция, гражданский мир.

МОРАЛЬНЫЕ: добро, благо, любовь, дружба, долг, честь, честность, бескорыстие, порядочность, верность, взаимопомощь, справедливость, уважение к старшим и любовь к детям.

РЕЛИГИОЗНЫЕ: Бог, божественный закон, вера, спасение, благодать, ритуал, Священное Писание и Предание.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ: красота (или, напротив, эстетика безобразного), стиль, гармония, следование традиции или новизна, культурная самобытность или подражание.

Исходя из названных определений, можно сделать вывод, что системообразующим фактором для этой классификации будет являться: деятельность по оптимизации духовной и материальной жизни общества. На наш взгляд, системообразующим фактором любой системы, сценического образа в том числе, является деятельность человека. Потому что без деятельности, то есть труда, ничего создать невозможно. Предположим, что в качестве фактора выступает цель, и в этом случае без определенной деятельности ее невозможно достигнуть. Деятельность выступает в двух ипостасях – духовная и материальная. Первая направлена на самоусовершенствование индивида – личности, и для того, чтобы она стала достоянием всех, она должна пройти этап материальной реализации и воплощение в определенную форму, удобную, точнее, возможную для восприятия другими. Замыслы всех творческих людей остаются с ними и являются их собственностью до тех пор, пока творцы не воплотят свои замыслы в скульптуру, картину, книгу, скульптуру, здание и т. п.

Рассмотрим, как система ценностей воздействует на адресата, всякая система имеет отправителя и получателя, в данном случае это будут зрители, воспринимающие сценический образ спектакля.

В античности три великих трагика: Эсхил, Софокл, Эврипид – стремились показать в художественной форме все наиболее существенные социальные, философские и этические проблемы, волновавшие афинян в V в. до н. э., и решить их с подлинно демократических, гуманных позиций. Это являлось целью трех великих драматургов, а добивались они этого благодаря тому, что писали и ставили свои пьесы, превращая их в сценический образ. Налицо деятельность, или труд. Именно это делало театральное искусство школой афинян, а трагедию – воспитательницей гражданских нравов, прививающей определенные для того времени понятия ценностей. И это несмотря на то, что вся трагедия основывалась на мифологии. Но мифология – это творчество, и получается, что один вид творчества послужил основой для возникновения другого вида. Данная ситуация была вполне возможна для того времени и для данной страны. Вера в богов и героев превращала мифологию в реальную действительность для афинян. Таким образом, основными ценностями были непоколебимая вера в государственность и в силу богов.

В средние века религия становится правящей силой общества и во многом благодаря сценическому искусству или сценическому образу. Через мистерию, миракль и моралите, именно посредством сценического образа, церковь претворяет в жизнь свою политику, прививая обществу свою систему ценностей, ставя во главе всего – бога.

Искусство попадает под жесткий контроль церкви. И сценический образ претерпевает большие изменения:

1. Усложняется декорационно-художественное оформление представлений;

2. Появляются новые сценические эффекты;

3. Для постановок привлекается большое количество народа, причем, они не были специально подготовлены, что утверждало в народе вкус к сценическому искусству;

4. Постановки мистерий развивали сценическую технику;

5. Впервые появляется должность постановщика.

Происходит странная, на первый взгляд, вещь. Сценический образ усложняется, появляются новые выразительные средства. Обществу прививается любовь к сценическому искусству. В представлениях мираклей участвуют сотни людей и, тем не менее, церковь делает сценический образ ведущим в искусстве и через него проводит свою политику, тем самым изменяя реальность, уничтожая свободолюбивый дух населения и изгоняя все светское.

Но подлинного своего величия театральное искусство Западной Европы достигло в эпоху Возрождения или Ренессанса. Утвердившись в Италии на рубеже XV–XVI вв., создав здесь новую драматургию и профессиональное сценическое искусство, театр Возрождения пережил «золотой век» в Испании, а затем достиг апогея своего развития в Англии, в эпоху Шекспира.

Это было время разложения старой, феодальной формации и закладки основ новой – капиталистической. Формировались крупные европейские нации и национальные государства, ослабевала многовековая диктатура церкви, и побеждало «жизнерадостное свободомыслие». «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством» [2].

Переворот был осуществлен во всех областях общественного бытия: в экономике, политике, науке, философии, литературе и искусстве. В области театра изменения были столь существенны, что при сопоставлении зрелищ с драмами Лопе де Вега или Шекспира можно говорить о том, что средневековый период был лишь отдаленной подготовительной стадией для развития театрального искусства, которое самоопределилось как высокое искусство только в эпоху Возрождения.

Основой сценического, в частности актерского, образа Возрождения становится личность человека, наделенная чертами мощной индивидуальности и обрисованная яркими красками. Этот герой либо сам был представителем народа (такого героя мы часто встречаем в драмах Лопе де Вега), либо в судьбе его находила отражение трагическая участь народа, и он стремился найти выход из противоречий эпохи (таковы герои трагедий Шекспира). И здесь мы видим, как обществу предъявляется определенная система ценностей.

Сценическое искусство Просвещения замечательно выразило и содержанием своим и методом тот взгляд на мир, который был адекватен эпохе, когда подводились итоги одной революции и готовилась другая. Но это искусство принадлежит не только своей эпохе. В ходе его развития обогатилось представление о природе театра. Лучшие произведения, созданные в те времена, не сделались лишь достоянием прошлого – они принадлежат и нам: «Ночь ошибок» Гольдсми-

та и «Школа злословия» Шеридана, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Трактирщица» Гольдони и «Принцесса Турандот» Гоцци, трагедии Шиллера прочно вошли в репертуар мирового театра.

И так продолжалось на протяжении всей истории развития человечества. В 1898 г. в Москве начинает работу Московский Художественный театр под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Начинает свою плодотворную «жизнь» театральная система Станиславского – система перевоплощения. Ведущим лицом при создании спектакля становится режиссер. В театральном искусстве начинается новая эпоха развития русского, а затем и европейского театров.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем сделать выводы. Пройдя долгий путь от возникновения до наших дней, сценический образ не раз видоизменял свою аксиологическую или ценностную значимость. Развитие образа шло по пути от простого к сложному. От простого почитания богов до сложной системы ценностей.

Системообразующим фактором аксиологической системы образа всегда выступала и выступает деятельность драматурга, режиссера и актера – это основные творцы и создатели ценностной системы образа.

Ценностная система всегда воспринималась через конкретно представляемые предметы или детали, точнее через знаковую систему сценического образа.

Сценический образ не может существовать без своей ценностной системы.

Примечания

1. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 763.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 20. – С. 346.

МАСКА И ОБРАЗ

Е. В. Бакланова

Существует такое мнение, а в психологии, несомненно, это утверждено и давно доказано, что все мы в жизни носим на лице некие маски, помогающие нам скрыть то, чего не хотелось бы показывать на людях. Если серьезно задуматься над этим и понаблюдать за людьми, то можно убедиться в том, что за так называемым обычным выражением лица что-то скрывается и оно постоянно создает ложное впечатление о подлинном внутреннем состоянии человека, следовательно, лицо становится маской. Бывает так, что слабый человек иногда «надевает» на себя лицо, по его представлению, сильного и, слава Богу, если эта маска не выведет его на ложную тропинку. Или, наоборот, сильная личность может уйти от полноценной жизни, надев маску слабого, неуверенного в себе человека, что тоже не всегда заканчивается гладко. «Повседневное выражение лица либо скрывает правду, либо заведомо лжет. И в том и в другом случае это маска» [1].

Как-то на втором курсе новосибирского театрального училища мой очень умный и дотошный в театральных вопросах однокурсник Павел Карташов, впоследствии ученик Романа Виктюка, а сегодня самостоятельный московский режиссер, спросил: «Лена, вот ты такая хорошая, маленькая девочка, а какая ты на самом деле под твоей внешней маской?» Вопрос был неожиданный, так как тогда я об этом ничего не слышала и тем более не задумывалась. Чуть позже, от своего мастера Т. П. Кочержинской, я услышала запомнившийся мне на всю жизнь замечательный ответ на вопрос: «Тамара Исмаиловна, что сегодня, на вашем бенефисе, для вас важно?» Она ответила: «Для меня сегодня очень важно быть самой собой!» На самом деле это удивительно, так как актеру действительно очень тяжело после багажа сыгранных ролей, когда на твоем празднике тебя хвалят, задают неожиданные, порой компрометирующие вопросы, остаться самой собой, без маски на лице.

Напрашивается вопрос: если лицо «работает» так же успешно, как маска, какой смысл надевать маску? Но все не так просто. Театральная маска, которую можно «надеть» на лицо – это особое таинство, иначе для чего было когда-то их создавать, а нам, современникам, к ним возвращаться!

Скорее всего, о масках, которые каждый человек ежедневно носит на своем лице, задумывались всегда. И появление театральных масок, с определенным характером, еще в античном театре имело целью не только обозначить сущность образа и вызвать эффект «объемности» актера (для лучшего обозрения происходящего на сцене с дальних рядов), но и что-то более глубокое. К примеру, часто перед глазами афинских граждан в нарочито карикатурном обличии выступали актеры в масках деятелей, с чертами портретного сходства. Их называли собственными именами, а от этих деятелей ведь зависели судьбы многих! Почему для актеров каждое их выступление не заканчивалось трагедией? Возможно, напыщенность и суровость этих деятелей служила

больше для устрашения подчинявшемуся им народу, а внутреннее духовное состояние было гораздо проще.

Конечно, использование масок придумано не в античное время, а гораздо раньше и далеко выходило за рамки простой внешней маркировки. Приемы сценического изображения – маски и пластика актеров – не были нарочито придуманы. Античный театр унаследовал все это от времен давних, ибо генетически он восходил к культовым обрядовым играм глубокой древности.

Театр как самостоятельный вид искусства зародился в Афинах примерно в конце VI века до н. э. На протяжении V века до н. э. этот новый вид искусства проделал поражающе огромный путь и, можно сказать, достиг кульминации в своем развитии. Даже если проанализировать только пластику актера – то можно приятно удивиться! Актер, играя роль, находился не в статическом состоянии, он отражал пластикой тот образ, который задавала ему его маска. Под одежду он поддевал особого рода накладки, которые совершенно изменяли нормальные пропорции человеческого тела, на ногах была особая обувь, непомерно увеличивавшая рост – и во всем этом громоздком облачении актеры играли, пели и танцевали! От пения были неотделимы ритмические телодвижения хоревтов, переходившие в танец. Характер этих телодвижений определялся общим ходом сценического действия, но помимо таких подчиненных сценическому действию танцев, в спектакль вставлялись и самостоятельные хореографические выступления. Д. П. Каллистов в своей книге «Античный театр» писал: «В трагедии таким танцем была строгая и торжественная “эммелия”, состоявшая не столько в движениях танцующего, сколько в игре его рук и верхней части тела. В сатировской драме и особенно в комедии танцы носили значительно более темпераментный характер, нередко выливаясь в форму эротических плясок. Такова была в драме сатиров быстрая, полная огня “сикиннида”, а в комедиях – фривольный, эротический “кордак”» [2].

К маскам, как ни странно, обращался даже Вс. Мейерхольд! Конечно, его маски не были осязаемы, и К. С. Станиславский назвал бы их «штампами» или показом «жизни человеческого духа» (термин Станиславского), так как здесь психология открывалась не способом перевоплощения, а способом отстранения, отчуждения от роли. Б. Алперс в своей книге «Театр социальной маски» писал, что «Искусство Мейерхольда всегда было искусством маски. Весь идейный и художественный багаж, вся его сложная противоречивая художественная биография могут быть сведены в одну сжатую формулу: создание и кристаллизация типовых масок, обнимающая в немногих схемах-скелетах все живое разнообразие типов прошлого». Суть новой идеи Мейерхольда состояла в том, что он требовал от актера пластической подготовки каждой реплики и даже, в сущности, замены слова – законченностью пластического рисунка. Теперь пантомима предваряла реплику, как бы заранее ее комментировала и придавала ей определенный смысл, которого в тексте не было. Мейерхольд называл это предыгрой, с помощью, которой, считал он, актер имеет возможность передать зрителю свое отношение к событиям. Эта предыгра была своего рода вступлением ко всякому сценическому действию актера. Особое внимание было уделено музыке. Мейерхольд предупреждал: «Здесь музыка – свое-

образная соконструкция, дающая возможность заостреннее показать осмеянными маски того класса, который является мишенью для наступающего на него пролетариата» [4]. В книге К. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» можно встретить описание подобной маски: «Маска, рожденная озорством и политической дерзостью балагана, в пьесе “Учитель Бубус” А. Файко напяливалась на лицо актера после долгой и торжественной музыкальной и пантомимической подготовки. При всей внешней механичности преграды, она каждому персонажу давала множество индивидуальных пластических приспособлений. Экспериментальный спектакль, как называл его сам Мейерхольд, продержался недолго, но был, как он считал, “почтенным и очень важным”» [5]. А если сравнить постановки античного театра и театра Мейерхольда, то в них можно найти очень много общего, и если бы во времена античности существовали наши современные, оснащенные разнообразной техникой театры, то, возможно, афиняне отказались бы от масок и пользовались принципами, родственными идеям Мейерхольда.

В наше время (конец XX – начало XXI в.) о масках тоже не забывают. Где-то можно говорить о возрождении принципов постановок пьес античного, эллинистического и т. д. театров (в котором исчезли гротескные маски и короткие туники, уступив место маскам, реалистически изображавшим человеческие лица, костюмам, мало, чем отличавшимся от тех, какие можно было видеть в быту, и пластике, так же приближенной к естественности). Довольно часто зритель видит спектакли с обращением к древним обрядам, где актеры могут прочувствовать характер движений в масках благодаря своему воображению, внутреннему чутью, некоторым знаниям из литературы, профессионализму хореографа-постановщика. Также встречаются маски в экспериментальных, модернизированных постановках, выполненных, например, только на чистой пластике тела.

Великая магия маски, действие которой испытывает на себе каждый актер, заключается в том, что, надев маску, он не может сказать, как она на нем выглядит, какое он производит впечатление – и, тем не менее, он знает это. Мне не раз приходилось играть в спектаклях с участием масок, от обрядовых до современных, например кукольных. Ощущение удивительное! Ты чувствуешь, что маска сама за тебя все делает: сама выстраивает пластику тела, нужный образ – именно тот образ, который заложен в характере этой маски и пьесы, высоту звучания голоса, если он там нужен. Ты носишь ее и совершаешь какие-то движения, не зная, возникают ли какие-то связи или нет, понимая только, что маске нельзя ничего навязывать. Это понимание возникает на рациональном уровне. Совершенно иное ощущение, когда репетируешь ту же пьесу, но пока без маски! Пластика совершенно не та! Тебе начинают мешать руки, ноги, ты иногда теряешься, не зная, что делать, меняются темпо-ритмы и получается какой-то совершенно неоправданный рапид в движениях.

Другое дело – чувствительность к маске, она возникает и развивается каким-то особым образом. В своей книге «Блуждающая точка» Питер Брук очень интересно пишет об отношении к маскам в балийском театре: «…сначала актер смотрит на маску, держа ее в руках. Смотрит на нее долго, пока не начинает ощущать ее отчасти как свое собственное лицо – отчасти, потому, что он хочет, чтобы маска жила своей

жизнью. Постепенно он начинает двигать руками, так что маска начинает оживать, наблюдает за ней и... вживается в нее. А затем может произойти то, чего наши актеры даже и не пытались добиться (это редко получается даже у балийских актеров), а именно – начинает меняться дыхание: с каждой новой маской актер начинает дышать по-другому. Каждая маска представляет какой-то человеческий тип, с его телом, темпом и внутренним ритмом и, следовательно, только ему свойственным дыханием. И когда актер начинает чувствовать это и в его руке возникает соответствующее напряжение, его дыхание меняется, пока определенный объем дыхания не распространяется по всему телу актера. И когда наступает это состояние, он надевает маску. Тогда-то и происходит преображение» [6].

Конечно, наши актеры не могут работать таким образом, да и не должны, потому что эта техника связана с определенной традицией и определенным способом обучения. Но если изучать разные традиции, пробовать приблизиться к оригиналу, экспериментировать в работе – хотя бы как учебный вариант, то можно развить в себе чувствительность к маске в большей или меньшей степени.

Очень интересные моменты могут происходить, когда актер работает с маской! Ведь, надевая маску, актер сбрасывает одну из своих собственных масок и вступает в непосредственный контакт с лицом, которое принадлежит другому, ярко выраженному человеческому типу. А способность быть лицедеем (без этого он не был бы актером) дает актеру возможность стать этим человеком. Теперь, когда маска становится его ролью и он принимает ее на себя, – она оживает и уже не является застывшей личиной, а способна откликаться на любые обстоятельства. Например: если кто-нибудь подойдет к этому человеку в маске и предложит чашечку кофе – его реакция будет реакцией этого другого человека, и не условной, а по существу, то есть при надетой маске гордого человека, следуя условному представлению об этой маске, актер скажет: «Уберите ваш кофе!» В жизни же даже самый гордый человек скажет: «О, спасибо, так кстати!» и возьмет чашку, не выдавая сути своего отношения.

Очень точно описал состояние актера, работающего в маске, Питер Брук: «Маска дает свободу. Пряча твое лицо, она освобождает тебя от необходимости прятаться. В этом главный парадокс актерской игры: находясь в безопасности, ты можешь пуститься в опасное. Как ни странно, но весь театр основан на этом. Чем надежнее защита, тем больше ты можешь рисковать: если ты скрыт под маской, ты можешь позволить себе открыться» [7].

Примечания

1. Брук П. «Блуждающая точка» – М., 1996. – С. 242.
2. Каллистов Д. П. «Античный театр». – Л., 1970. – С. 39.
3. Бердяев Н. Sub specie aetemitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906). – СПб., 1907. – С. 3.
4. Цит. по: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. – М., 1968. – С. 328.
5. Там же. – С. 330.
6. Брук П. Указ. соч. – С. 244.
7. Там же. – С. 253.

«ПСИХЕЯ» ШАРЛЯ ДИДЛО И «ДУШЕНЬКА» ФЕДОРА ТОЛСТОГО (К ВОПРОСУ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВИДОВ ИСКУССТВА)

В. П. Геращенко

В замечательном наследии отечественной культуры – балетном театре пушкинской поры – есть удивительный спектакль, уже в свое время ставший живой легендой. Спектакль-феномен, спектакль-загадка, обозначивший своеобразный пик творческих достижений своих создателей. Спектакль, с наибольшей полнотой отразивший художественные искания своего времени и оставивший столь глубокий след в памяти современников, что даже по прошествии многих лет продолжал будоражить их воображение. Именно это обстоятельство позволяет сегодня, с расстояния двух столетий, увидеть некоторые сцены знаменитого балета Ш. Дидло «Амур и Психея» сквозь призму графического творчества Ф. Толстого в его не менее знаменитой серии гравюр – иллюстраций к поэме И. Богдановича «Душенька».

Их имена обессмертила вдохновенная пушкинская строка, собрав воедино в «Евгении Онегине»: поэта Ипполита Богдановича, балетмейстера Шарля Дидло и художника Федора Толстого. В разных строфах они названы, но неизменно – в общем контексте характеристики эпохи, неотъемлемой частью духовного мира, которой воспринимало их поколение автора. В свою очередь с самим Пушкиным их связывал не только знаменитый роман в стихах, но и общая приверженность единому кругу тем и даже обращение к одним художественным образам. Примером может служить Психея – персонаж широко известного мифа об Амуре и Психее, многократно переданного творцами всех времен и народов посредством художественных образов самых разнообразных видов искусства.

В конце XVIII в. историю прекрасного бога любви Амура и его не менее очаровательной спутницы богини души Психеи изложил в «русском ключе» И. Ф. Богданович, назвав свою поэму по-русски же – «Душенька», что является дословным переводом имени греческой богини. Будучи вольным переложением романа Ж. Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона», созданного в предыдущем столетии, поэма И. Богдановича имела шутливо-ироничный, рокайльный характер изложения, где в сферу человечески-жизненных взаимоотношений античных персонажей вовлечены были образы русских народных сказок. Поэма стала лучшим творением И. Богдановича и во времена допушкинской поэзии была необычайно популярна. Свое отношение к ней А. С. Пушкин выразил, как всегда, удивительно сжато, точно и емко:

> … Мне галлицизмы будут милы,
> Как прошлой юности грехи,
> Как Богдановича стихи [1].

В то время, когда поэт, будучи в ссылке, писал эти строки «Евгения Онегина», стихи Богдановича оказались милы и другому русскому таланту – над созданием цикла иллюстраций к поэме «Душенька» трудился Ф. Толстой. Начало его деятель-

ности в качестве иллюстратора – 1820 г. – совпало с отъездом поэта в шестилетнее изгнание. Поэтому в своем романе А. Пушкин увековечил другую, хорошо известную ему, сторону деятельности художника – в качестве живописца:

«…Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей,
Вы, украшенные проворно
Толстого кистью чудотворной…» [2].

О пере и резце Толстого Пушкин пока не упоминал. Всеобщее признание художника как мастера очерковой графики и резцовой гравюры было еще впереди. Тем более примечательна прозорливость поэта, который в марте 1825 г. писал из Михайловского брату Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу относительно издания своих стихов: «Виньетку бы не худо, даже можно, даже нужно – даже ради Христа сделайте именно: П с и х е я, которая задумалась над цветком… Что, если б волшебная кисть Ф. Толстого…» [3]. «Душеньку» иллюстрировал художник, Психея витала в воображении поэта.

Наконец, третье имя – балетмейстера – поэт упомянул неоднократно: дважды в самом тексте «Евгения Онегина» и еще раз в примечаниях. Вспоминая «волшебный край» своей юности – театр и называя его ведущих мастеров, А. С. Пушкин завершил строфу словами:

«… Там и Дидло венчался славой,
Там, там под сению кулис
Младые дни мои неслись» [4].

Среди лучших творений Шарля Дидло, принесших ему славу крупнейшего балетмейстера, достойное место занимал балет «Амур и Психея».

Все они – А. Пушкин, Ф. Толстой, Ш. Дидло – современники, однако последний был старшим, причем важен не столько возраст (Пушкин и Дидло ушли из жизни в один год, а Толстой дожил до глубокой старости), сколько период интенсивной творческой деятельности. Известный европейский балетмейстер Шарль Дидло уже ставил свои первые спектакли в Петербурге, когда, едва выйдя из Кадетского корпуса, морской офицер Федор Толстой появился в зрительном зале. К этому же времени – самому началу века – относится и личное знакомство будущего художника с балетмейстером. Энергичный, любознательный, жаждущий новых познаний офицер тогда уже посещал классы Академии художеств, параллельно увлекаясь и всем тем новым, интересным, чем была богата общественная жизнь тогдашней столицы. Одним из больших увлечений, прошедших через всю его жизнь, был театр.

Надо сказать, что в жизни русского общества первой четверти XIX в., времени подъема национального самосознания, театр занимал очень важное место. Причем балетный театр в этом всеобщем увлечении пользовался популярностью особой. Зритель не только любил и принимал балетные спектакли, он их достаточно хорошо понимал. Среди посетителей балетов немалую долю составляли настоящие знатоки хореографического искусства, любившие его, увлекавшиеся им, постоянно писавшие о нем. Периодическая печать того времени публиковала отклики почти на каждый очередной балетный спектакль, отмечая выступление каждой новой танцовщицы или танцовщика.

Существенное место занимал танец и в повседневной жизни. Умение

хорошо танцевать считалось обязательным качеством воспитанности: участие в светских балах требовало хорошей танцевальной подготовки. Не был исключением в этом плане Федор Толстой, как не был несколько позднее и Александр Пушкин – великолепный знаток балетного театра, искусный участник балов, получивший танцевальную подготовку в лицее. Учебные заведения того времени в свои программы обучения включали танец. Танцевальная подготовка, как часть общей культуры воспитанников, вероятно, имела место и в Морском кадетском корпусе, выпускник которого, по окончании сего заведения, обнаружил желание, наряду с другими увлечениями, совершенствоваться и в этой области.

Подобная практика широко бытовала в русском обществе того времени. Вот как пишет об этом сам Ф. Толстой в своих мемуарах: «В начале, вышед из корпуса, посещая театры, более всего восхищался я прекрасными балетами г-на Дидло. Имея большую способность ко всем гимнастическим упражнениям, я скоро пристрастился к балетным танцам и учился у Дидло очень прилежно» [5].

Увлечение балетным театром было глубоким и плодотворным, оказавшим серьезное влияние, как прямое, так и опосредованное, на весь дальнейший путь художника, начиная от особенностей творческого видения и кончая верностью анакреонтической тематике и образности. Творческое «я» художника тогда, в начале века, только начинало складываться, и процесс этот проходил под непосредственным воздействием фанатично преданного своему делу балетмейстера, создателя тех самых прекрасных балетов, что восхищали не только Ф. Толстого.

Театр Дидло с его неповторимым поэтическим строем, глубокой психологической разработкой образов, своеобразной структурой танцевальной лексики имел большой резонанс во всей русской культуре своего времени. Его влияние испытывал каждый, кто с ним соприкасался, достаточно вспомнить многочисленные свидетельства мемуарной литературы. Вслед за Ф. Толстым 1800-х гг. это воздействие испытал и юный А. Пушкин конца 1810-х. Именно он оставил, пожалуй, самый живой и полный отзыв об этом поразительном явлении: «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе» [6].

Проблема взаимовлияния творчества А. С. Пушкина и Ш. Дидло в отечественном искусствознании разработана достаточно полно [7], причем не только в смысле изучения постановок пушкинских произведений на балетной сцене или анализа балетных строк поэта, но и в обратной, опосредованной связи. Так, Л. П. Гроссман [8] проанализировал поэму «Руслан и Людмила» с точки зрения воздействия театра Дидло на поэтическое воображение и вдохновение автора. Убедительное исследование завершилось выводом: «Никто не заметил, что великий поэт дебютировал поэмой-балетом» [9].

Быть может, и Ф. Толстой, обратившись к гравюре, дебютировал тоже своей графической поэмой-балетом, тем более, что с театром Дидло он общался значительно дольше А. Пушкина, захватив и первый, довоенный период деятельности балетмейстера в России. Однако по твор-

честву Ф. Толстого подобного анализа никто никогда не предпринимал. Между тем взаимосвязь эта в иллюстрациях к поэме И. Богдановича очевидна, к тому же сохранились и другие свидетельства.

С образом Душеньки связаны самые ранние работы художника. Это два рисунка, на одном из которых изображена Душенька, стоящая на коленях перед Амуром, на другом – летящая Душенька. Оба датированы 1808 г. Тогда же по последнему рисунку был выполнен и восковой рельеф «Душенька», хранящийся ныне в Государственном Эрмитаже.

Согласно версии Э. Кузнецовой, то были свидетельства зарождения «мысли об иллюстрировании “Душеньки”… Но Толстой тогда не мог приступить к воплощению волновавшего его замысла. Не хватало опыта и мастерства. Должны были пройти двенадцать лет упорного труда, совершенствования художника, прежде чем… он приступил к созданию серии иллюстраций» [10]. Опыта и мастерства начинающему художнику действительно еще не хватало, однако причина такой длительной отсрочки реализации замысла заключалась не только в этом.

Едва ли могла в 1808 г. возникнуть у Ф. Толстого сама идея графического иллюстрирования поэмы И. Богдановича. Во-первых, потому, что художник интенсивно работал тогда в любимой им технике воскового рельефа, скрупулезно осваивая и открывая все новые и новые нюансы, совершенствуя мастерство, доведенное им впоследствии до ювелирной виртуозности. Не случайно и летящую «Душеньку» он выполнил именно в этой технике. Рисунок же, как отмечает сама исследовательница, был подготовительным этапом для воскового рельефа. Не только тогда, но и десятилетие спустя не мыслил еще художник себя в качестве графика или гравера, каковым он стал позднее при иллюстрировании «Душеньки». Выпущенный в 1818 г. альбом рисунков серии созданных Ф. Толстым медальонов в честь Отечественной войны 1812 г. гравировал Н. Уткин.

С другой стороны, серийность, как способ художественного видения для Ф. Толстого довоенного периода, еще не была характерной. Этот творческий метод художника тогда только складывался. Первые серии его произведений (естественно – барельефные) вошли в его жизнь значительно позднее. Даже первый медальон «Родомысл девятого на десять века» его знаменитой впоследствии серии, посвященной Отечественной войне, согласно свидетельству самого автора, серийность поначалу не предполагал.

Не идея проиллюстрировать поэму И. Богдановича волновала молодого скульптора, а сама тема Душеньки, навеянная спектаклем Ш. Дидло, что с явной очевидностью подтверждает сам рельеф. Вот его описание у Э. Кузнецовой: «На черной доске художник помещает фигуру летящей Душеньки. Левая рука с развевающимся покрывалом грациозно изогнута над головой. Нижняя часть фигуры задрапирована тонкой прозрачной тканью, сквозь которую хорошо прослеживаются красивые формы ее тела. Силуэт фигуры, отличающийся красотой и музыкальностью линий, дополняется плавными мягкими очертаниями покрывала. Состояние полета Душеньки подчеркивается композиционным расположением ее фигуры, движением рук, развевающимися на ветру драпировками» [11]. Фигура

Душеньки изображена одна в технике нетипичного для Ф. Толстого высокого рельефа, в котором изображение «почти на три четверти отстоит от плоскости доски», что давало наиболее полную возможность использовать разную толщину воска в передаче игры «развевающихся на ветру драпировок».

Однако ни у И. Богдановича в его поэме, ни у самого Ф. Толстого в созданных позднее иллюстрациях к ней Душенька одна не летала. В моментах полета, имевших место по ходу действия, ее всегда возносил либо подхватывал (когда героиня бросалась в пропасть) Зефир – конкретный, зримый образ. Самостоятельно Душенька летала только у Ш. Дидло в его балете «Амур и Психея», постановку которого балетмейстер осуществлял в Эрмитажном театре как раз в конце 1808 г. Возможно, оттого столь явственно в рельефе ощущение полета, что художник видел этот полет наяву, поскольку граф еще с 1806 г. по распоряжению царя служил в Эрмитаже и, очевидно, имел возможность наблюдать репетиции, которые не могли его не интересовать, ибо спектакль наряду с балетмейстером готовили ведущие художники-мастера сценического оформления.

Премьера, состоявшаяся 8 января 1809 г., стала крупным событием культурной жизни столицы. Официально спектакль пышно именовался большим «эротическим балетом в пяти актах… с музыкой К. Кавоса, декорациями П. Гонзага и Д. Корсини, костюмами Бабини и машинами Тибо», приурочен он был к торжествам приема в Петербурге прусского короля с королевой.

Сама тема Амура и Психеи была далеко не новой как для европейского балетного театра, так и для русского. К ней постоянно обращались балетмейстеры еще со времен Людовика XIV. Однако Ш. Дидло сумел настолько оживить широко известный сюжет и так по-новому интерпретировать его сценически, что современники восприняли спектакль как откровение. Спустя много лет хранили они в памяти воспоминания о «волшебном зрелище» и считали, как например Р. Зотов, что выше этого никто и ничего не создавал.

Новизна состояла в высокой профессиональной культуре, как сочинения танцевальных композиций, так и их исполнения, образно названного Л. Д. Блок «первой русской школой» [13]. В спектакле были заняты артисты, воспитанные в стенах Петербургской школы под руководством самого Ш. Дидло, о чем последний с гордостью поведал своим зрителям в предисловии к программе балета.

Хореографическая мысль постановщика отличалась безудержной фантазией не только в сочинении фигур танца, но и в использовании всего объема сценической коробки: танцевальное действие разворачивалось одновременно на планшете сцены и в воздухе в общем гармоничном сочетании. Причем если в предыдущем своем балете «Зефир и Флора» Ш. Дидло использовал лишь единичные полеты солистов, то теперь он впервые применил групповые полеты исполнителей, что осуществлялось с помощью сложной сценической машинерии. Не случайно это специально оговаривалось в титрах.

В соответствии с бытовавшей тогда театральной практикой декорации и костюмы разрабатывали разные художники. «Амура и Психею» оформляли два ведущих мастера-декоратора, что вызвано было, очевидно, сжа-

тыми сроками подготовки спектакля. Ш. Дидло, высоко оценивший сделанное художниками, писал: «Их кисть владеет и архитектурой, и пейзажем. Их декорации – сама натура, но натура в форме самой живописной, самой благородной и самой элегантной» (см.: [14]). Особенно удачными были, по мнению балетмейстера, декорации садов Амура и ада, выполненные Д. Корсини, а также «грозного Олимпа», эскиз которого делал П. Гонзага, крупнейший мастер объемно-перспективной живописной декорации.

Сценическое оформление балета пленяло не только живописностью, но и другой, не менее важной своей функцией: оно, несомненно, помогало создавать иллюзию сценического чуда, каковых в спектакле было немало. Например, в сцене ада, по словам современника, «один демон прилетал из самой глубины сцены, то есть от двенадцатой кулисы до рампы и над зрителями потрясал факелом» [15]. В другой сцене Венера прилетала на колеснице, запряженной стаей живых белоснежных голубей. Подобные эффекты и для современного театра представляют задачу почти невыполнимую. Но даже самые эффектные сценические чудеса органично вписывались в целостную концепцию спектакля Ш. Дидло, создавали его неповторимый поэтический облик. Свою определенную роль в общей структуре сценического зрелища играла каждая деталь, вплоть до вспомогательных аксессуаров (всевозможных гирлянд, венков, шарфов, вуалей и т. д.) – непременных атрибутов его балетов.

Именно поэтика спектаклей Ш. Дидло оставила неизгладимый след в памяти современников. «Нет! Самое пламенное воображение поэта никогда не может породить подобного!» – восклицал Г. Державин по поводу балетных постановок Ш. Дидло (см.: [16]).

И все же не зрелищность, хотя уделено ей было большое внимание, стала главным достоинством рассматриваемого балета. Старый миф обрел новое содержание благодаря той глубоко жизненной правдивости образов, которая так горячо была принята современниками. Умение передать по-человечески земные переживания героев при одновременном прекрасном владении танцевальной техникой – это непременное требование театра Ш. Дидло к исполнителям – в балете «Амур и Психея» было представлено во всей полноте. Так один из современников видел главное достоинство ведущей исполнительницы спектаклей Ш. Дидло в ее способности передать «с поразительной истиной все страсти, все борения души, все порывы любви и отчаяния; особенно очаровательна была она в ролях нежных, где любовь могла высказываться во всех ее изменениях. Природа щедро наделила Данилову всеми дарами своими… а воздушная легкость танцев олицетворяла в ней, как нельзя лучше, эфирную жрицу Терпсихоры» [17].

Речь шла о первой исполнительнице партии Психеи, любимой ученице Шарля Дидло Марии Даниловой, выступившей в паре со знаменитым танцовщиком того времени французом Дюпором, исполнившим роль Амура. Краток, но блистателен был след в искусстве юной воспитанницы прославленного балетмейстера. Несколько ведущих партий, исполненных ею в балетах Ш. Дидло, снискали ей славу несравненной танцовщицы, а роль Психеи считали высшим до-

стижением балерины. Популярность Даниловой-Психеи была столь велика, что зачастую личность танцовщицы отождествляли с ее сценическим созданием. Например, П. Арапов привел стихи, посвященные исполнению М. Даниловой с Дюпором русской пляски (в то время это было очень модно, даже в аристократических кругах увлекались исполнением русского танца):

«Что вижу?.. Кто крылами машет?
Амур!.. так, сам Амур летит,
И зря Данилову, с улыбкой говорит:
По-русски Душенька моя с Зефиром
пляшет» [18].

А Н. Карамзин, отозвавшись элегией на раннюю смерть М. Даниловой, даже ввел ее в сюжет мифа:

«Вторую Душеньку, или еще прекрасней,
Еще, еще опасней
Меж терпсихоровых любимиц усмотрев,
Венера не могла сокрыть жестокий гнев;
С мольбою к Паркам приступила
И нас – Даниловой лишила» (см.: [19]).

Спустя много лет, уже будучи стариком, другой ученик и воспитанник Шарля Дидло, сам балетмейстер, Адам Глушковский как бы подвел итог этим исканиям учителя: «Бесспорно, ничего не может быть лучше для балета, если хороший танцовщик или танцовщица обладает при этом и хорошей пантомимой, как некогда обладала этими двумя качествами Мария Данилова» [20]. В целом же, как суть исполнительской манеры школы Дидло, так и образный строй его спектаклей точно определила всеобъемлющая пушкинская строка – «душой исполненный полет».

Такие образы вдохновляли начинавшего художника Федора Толстого. Такой поэтичный прототип был у его летящей «Душеньки» с воскового рельефа, быть может, даже сохранившего черты вечно юной Марии Даниловой – легендарной надежды русского балета. Судьба же балета «Амур и Психея» оказалась не менее трагичной, чем судьба его первой Психеи.

Подобно ей, путь спектакля был недолговечен, но прекрасен. Его представления в Эрмитажном (закрытом для широкой публики) театре шли с неизменным успехом на протяжении почти года и были прерваны в связи с кончиной 17-летней М. Даниловой в январе 1810 г. Перенесенный на сцену Большого Каменного театра (премьера 16 февр. 1810 г.), балет имел большой успех и у широкой публики, но не прошло и года, как случившийся в ночь на 1 января 1811 г. пожар погубил балет окончательно. Огонь уничтожил все: декорации, костюмы, бутафорию… Восстановить один из лучших своих спектаклей в дальнейшем Ш. Дидло так и не удалось. Однако образы «волшебного зрелища» остались в памяти восхищенных зрителей, среди которых был и скромный скульптор Федор Толстой.

Прошли те самые 12 лет, и тема Душеньки вновь овладела воображением художника. К тому времени серийность, как способ воплощения художественного замысла, похоже, прочно вошла в творческий арсенал скульптора-медальера. Еще продолжалась работа над серией медальонов в честь Отечественной войны 1812 г., но уже завершен был цикл рельефов «Одиссеи». Новая область искусства – графика властно привлекла к себе внимание Федора Толстого. Задуманная как иллюстрация поэмы И. Богдановича, графическая серия отнюдь не

превратилась в простой показ перипетий сюжета, достаточно подробно описанных в тексте, не стала дословным «переводом» на язык другого вида искусства. Напротив, опираясь на первоисточник, Ф. Толстой на равных вел свой графический диалог с поэтом, что-то акцентируя, что-то обходя, а что-то и развивая. Творение художника – не подспорье к поэме, а ее собственное самостоятельное прочтение.

Что же роднит «Душеньку» Ф. Толстого с виденным им когда-то спектаклем Ш. Дидло? Или точнее – с поэтикой спектакля балетмейстера? Причем ни о каком копировании или подражании не может быть и речи, ибо художник на протяжении всей своей жизни никогда не был копиистом. Даже в интерпретации любимой им античности первоисточников он не копировал, а создавал свой, творчески переосмысленный и переработанный образ древнего мира, в силу чего рождалась та убедительная достоверность, которую неизменно отмечали как современники, так и потомки. В этом суть первых контуров общности творческого кредо двух мастеров. Достаточно сравнить высказывания самих авторов.

Ф. Толстой: «Я… изображая эту поэму в моих рисунках, держался строгого, благородного и изящного стиля лучшего времени процветания искусства древней Греции, то есть времени Перикла. Здания, расположение и устройство комнат, убранство их роскошными драпировками, красивою мебелью… разнообразной формой вазами… всем, что употреблялось в то время для украшения царских палат; мужские и женские костюмы с их украшениями, головными уборами, вооружение, шлемы, мечи, колесницы и все, что мне пришлось изобразить в этих рисунках, не было скопировано с антиков, существующих в музеумах и галереях, не снято с рисунков сочинений, описывающих древности Греции, но в малейших подробностях сочинено мною, сообразно с вкусом и обычаями, того времени Греции, в которое я перенес поэму Богдановича» [21].

Ш. Дидло: «…если б… стали обвинять меня в том, что я слишком похожу везде сам на себя, то я ответил бы, что мне лучше походить самому на себя, нежели красть у других» (см.: [22]). Его мысль в другом месте своих воспоминаний пояснил А. Глушковский: «Дидло никогда не облегчал своего сценического труда постановкою чужих балетов. Быв балетмейстером в первенствующих столицах, он считал для себя низким обезьянничать; он обыкновенно говорил, что только молодым ученикам простительно ставить балеты своих учителей; но и им необходимо сочинять свои собственные балеты, чтобы не могли сказать, что у балетмейстера бельэтаж пуст; тут он выразительно указывал на лоб» [23].

Самостоятельность, а значит неустанность поиска своих путей в искусстве, была одной из основополагающих черт творческого облика обоих мастеров. Таковой была их позиция в искусстве, таковым было и определение ими жизненных ценностей. Путь непрерывного самосовершенствования исповедовали оба.

Ш. Дидло: «Чтоб быть хорошим балетмейстером, надо употреблять большую часть своего времени на чтение исторических книг, извлекать из них сюжеты для будущих созданий и прилагать всевозможное старание об успехах своих учеников…

Балетмейстер должен иметь также познания о нравах и обычаях разных народов и изучить их национальные наклонности и костюмы, иметь дар поэтический, чтобы излагать приятно свои мысли в программах. Он должен знать живопись и механику, чтобы уметь составлять в балетах разного рода живописные группы… а музыка для балетмейстера самая необходимая вещь…» [24]. «Дидло обладал всеми этими познаниями в высшей степени», – добавил А. Глушковский.

Ф. Толстой: «Пройдя курс художника по скульптуре и рисованию, а также и курс необходимых каждому художнику наук, я… старался обогащать себя всеми познаниями, имеющими тесную связь с художеством» [25]. «…Я изучил археологию и имел большое собрание костюмов, как древних, так и средних веков всех стран и народов, а также множество описаний их жизни и утвари в разные века. Боже мой, сколько мне надо было еще учиться, чтобы сделаться хорошо образованным человеком и художником» [26]. И на других страницах: «…я слушал все публичные лекции по “Статистике” и “Политической экономии”… а также по “Истории”, “Физике”, “Химии” и вообще всему, имеющему отношение к естественным наукам…»; «Я старался пользоваться всеми средствами, которые могли быть полезны для моего образования, не пропускал ни одного собрания находившихся в Петербурге литературных обществ, почти во всех этих обществах я был членом» [27], – эти и множество других подобных замечаний разбросаны по страницам «Записок» художника.

Все эти высказывания, очевидно, в комментариях не нуждаются. Добавить лишь следует, что оба мастера целиком полагались в искусстве только на собственный талант и безграничное трудолюбие, удивлявшее окружавших их людей.

Другой отличительной и опять же основополагающей чертой творческого облика художников было особое отношение к античности. Любимая обоими творцами античная мифология давала неограниченную возможность выбора тематики будущих произведений, к которой постоянно обращались оба мастера. С другой стороны, высокий художественный строй классического искусства с его строгой уравновешенностью, чистотой и ясностью построений служил для обоих тем вечно прекрасным недосягаемым образцом, в плане поиска выразительных средств, лексических приемов создания художественных образов, к которому постоянно стремились как балетмейстер, так и художник, каждый в своем виде искусства.

Иными словами, оба мастера имели общую художественную платформу, исповедовали одну веру в искусстве, служили единым эстетическим идеалам – идеалам высокого классицизма. Притом классицизма периода его расцвета, а значит, живого, волнующего, способного заставить «публику» сопереживать – «пленять», «восторгаться», «восхищаться», по словам тогдашней прессы. Были тому причиной человеческие качества творцов, неподражаемое своеобразие высокого профессионализма и виртуозного мастерства или удивительная атмосфера русской общественной жизни первой четверти XIX столетия? Очевидно, и то, и другое, и третье.

Неподдельная жизненность, очарование подлинности происходившего в их творениях, одухотворенность образов, воплощенных с под-

купавшей искренностью, как в балете Ш. Дидло, так и в рисунках Ф. Толстого, непременно отмечали все современники и последующие исследователи их творчества. В этом заключено одно из главных качеств, которые роднят «Амура и Психею» Ш. Дидло с «Душенькой» Ф. Толстого. Созданные творческими единомышленниками, они были решены в одном ключе, хотя и средствами разных искусств.

Развитие этого живого, одухотворенного, согретого внутренним теплом классицизма в творчестве балетмейстера охватило два первых десятилетия XIX века, у художника же – включило следующие, тридцатые – начало сороковых годов. Деятельность Ш. Дидло, прерванная прихотью Дирекции Императорских театров в 1829 г., выхолащивания классицизма, вырождения его в сухой академизм не знала. Творчество же Ф. Толстого, длившееся по шестидесятые годы включительно, воздействие кризиса классицизма на себе испытало. Но тогда, в период работы над «Душенькой», Ф. Толстой-классицист достиг пика своей творческой эволюции.

Цикл иллюстраций поэмы был задуман в виде серии не только потому, что этот метод был апробирован, привычен, удобен, но и потому, что сам замысел потребовал такую форму. Вовсе не набор эффектных сцен из стихов И. Богдановича избрал художник. Напротив, он создал нечто цельное, неразрывное, позволяющее показать постепенно развивавшееся действие в логической взаимосвязи его рисунков, выявленной собственно графическими средствами. Серийность дала возможность продлить графическое повествование во времени, что роднит творение художника с театральным представлением. Особенно хорошо это видно в тех местах, композиция которых построена так, что боковые вертикали рамки, подобно сценическим кулисам, как бы срезают изображенное продвижение персонажей. Таковы, например, листы с изображением печальной процессии, когда Душеньку везут на неизвестную гору.

Но самое главное сходство заключено в трактовке образа героини. Душенька Ф. Толстого и Психея Ш. Дидло – родные сестры. Они, собственно, идентичны, лишь сферы бытования у них разные: одна властвует в балете, другая – в рисунках.

О психологизме образа Психеи балетной уже говорилось. То было едва ли не главным завоеванием спектакля Ш. Дидло, который тщательно разработал не только хореографический текст партии, но и весь рисунок «мимической игры» со всеми малейшими нюансами, передававшими многообразную гамму движений души героини: ее женственность и изящество, нежность и стыдливость, скромность и отвагу… Именно о такой разработке сцены в спальне Амура писал, например, Ю. Слонимский в своей книге о Ш. Дидло.

Какова же Душенька у Ф. Толстого? Не совсем такая, точнее – совсем не такая, как у И. Богдановича. Вся серия выстроена так, что главным ее стержнем, отправной точкой всех структурных разработок является образ Душеньки. Из-за него, для него и вокруг него создано все графическое повествование. Каждый самостоятельный лист, отдельные группы листов, связанных между собою композиционно и смыслово, и вся совокупность серии в разных аспектах, с различной силой звучания разрабатывали, варьировали, раскрывали ту

или иную черту характера героини и в целом «работали» на ее образ. Это относится даже к тем рисункам, где сама Душенька не изображена, хотя таких листов в серии совсем немного. Именно этим, изначально взятым направлением – поставить Душеньку в центр повествования – обусловлены все расхождения с текстом И. Богдановича, а таковых в графической поэме Ф. Толстого немало.

Художник перенес действие в Древнюю Грецию совершенно определенного исторического периода – времен Перикла. Вызвано это было не только приверженностью автора ко времени расцвета античного искусства, но также и необходимостью избежать эклектики. Душенька должна была олицетворять красоту, а значит, тонкий вкус и гармонию. Это у И. Богдановича она могла, например, появиться в «пастушеском сарафане» среди колонн священного храма Венеры (где ее к тому же народ принял за саму богиню), в творении художника подобного быть не могло. Стилистическое единство всех зримых образов, предметов быта, аксессуаров в листах Ф. Толстого выдержано безукоризненно, как безукоризнен в этом плане и облик героини.

В соответствии с главным замыслом осуществлен художником сам подбор сюжетов в графических листах. Он выстраивал свою канву повествования, отнюдь не во всем следуя первоисточнику. Так, из первой книги полностью выпущены моменты: оплакивание судьбы царевны после предсказания оракула; отказ женихов от Душеньки, по наущению Венеры; тщательный поиск родственниками новых женихов для Душеньки. Эти сцены не нужны Ф. Толстому, ибо никак не могут характеризовать саму Душеньку, ее внутренний мир. Из второй книги также опущены очень интересные, казалось бы, для художника сцены знакомства героини с чудесным небесным дворцом Амура, подробно описанные в поэме, или череды переодеваний царевны в различные дорогие одежды – «во всех ты, Душенька, нарядах хороша». В этих листах фантазия знатока костюма и быта античности могла бы развернуться с особым блеском, но автор спокойно проходит мимо них только потому, что подобные картины противоречат задуманному им облику Душеньки.

У И. Богдановича героиня столь любопытна, что, едва накинув после купанья самое легко одеваемое платье, спешила осмотреть волшебные чертоги, а в них, в свою очередь, с удовольствием рассматривала всевозможные изображения в скульптуре и портретах… самой себя. Еще одна ненужная художнику черта – тщеславие, а потому таких листов в серии нет ни одного. В поэме героиня любила наряжаться, эти описания встречаются в тексте неоднократно. Графическая Душенька лишь один раз предстала перед зеркалом в роскошном наряде, но отнюдь не наряд стал центром внимания художника, а пленительная женственность и стройность самой героини, многократно в разных ракурсах отраженная в зеркалах. Этот великолепный лист стал одним из шедевров Ф. Толстого.

Стихотворная царевна не прочь похвастать перед сестрами своей новой жизнью в волшебном небесном дворце – хоромами, дорогими нарядами, чудесным убранством и т. д. Однако хвастовство не пристало Душеньке толстовской, а потому, естественно, и эти сцены не вошли в графическую серию. Зато другие моменты, едва

обозначенные у И. Богдановича, художник разработал тщательно, многопланово и вдохновенно.

В использовании выразительных средств как балетмейстера, так и художника объективно существует некая общность приемов, которая обусловлена спецификой этих видов искусства. И танец, и рисунок лишены словесного текста, оба они по существу немы (титры не в счет). Поэтому дать понять зрителю, что один персонаж плох, а другой хорош, то есть охарактеризовать того или иного героя, там и там возможно только посредством показа его поступков. Раскрыть свою сущность герой может только в действии, причем в действии, происходящем непосредственно сейчас, на глазах у зрителя. Ни прошлым, ни будущим временем в своем повествовании эти виды искусства не располагают.

Однако если в балете развитие художественного образа имеет некую протяженность в этом самом, настоящем времени, то графический образ даже такой протяженности лишен; в распоряжении художника есть лишь фиксация одного мгновения на плоскости листа. Вот тут-то и выручала Ф. Толстого серийность – не в одном, а в нескольких листах развивал он свою мысль, искусно раскрывая лучшие черты Душеньки.

У И. Богдановича такое качество, как скромность у Душеньки практически отсутствует. Эта черта характера уместилась в поэме буквально в двух строках. Первая – «И в поступи своей всегда хранила меру» – связана с отношением героини к богам, точнее, богиням. Во второй – «И к дому шла сама» – царская дочь, «поскромничав», отказалась от помощи зефиров, желавших ее поднести. Что касается поступков царевны, то в них на скромность нет и намека.

Иное дело – Душенька Ф. Толстого. Эта черта одна из главных в образе героини, тщательно разработана художником буквально во всех листах. Но как доказать, что Душенька не кокетка, а скромница, как показать, что кротость – суть ее характера? Художник делает это очень убедительно, используя все доступные выразительные средства своего искусства от композиционного построения до виртуозной техники владения пером. Уже в первом листе (этой своеобразной «театральной» экспозиции начавшегося графического представления), где показан пир в доме отца, образ героини задан точно и определенно. В обрамлении величаво царственных, скульптурно сгруппированных фигур, с одной стороны, и суетно-житейской роскошной группы персонажей сестер, гостей и слуг – с другой, одинокая полуфигура сидящей за столом Душеньки со сложенными у груди руками и плавным наклоном головы привлекает к себе внимание мягкостью позы, женственностью, лиричностью и простотой. Художник дал возможность «прочитать» все это, высвободив пространство вокруг нее и «очистив» его от всего лишнего.

Этот столь важный в трактовке образа Душеньки лейтмотив прошел через всю серию, уточняясь и варьируясь в разных обстоятельствах. Склонив голову, словно не смея глаз поднять, тихо ступала царевна на райскую дорожку, приближаясь к чертогам Амура; покорно потупила взор, но без отчаянья и страха Душенька, сидя в колеснице траурного поезда рядом с безутешной матерью; а сколь очаровательна и кротка ее фигурка, данная художником в полный рост, со скрещенными на груди руками и опять же чуть склоненной головой на летящей

позорной колеснице в окружении фурий. Даже в момент всеобщего поклонения людей, зефиров, амуров ее красоте царская дочь мягким жестом руки словно пыталась остановить поток восхвалений. Эта Душенька и в момент примирения с Амуром, похоже, от скромности, а не от черноты, упрятала лицо свое в пышных разметавшихся волосах. Не утратила она этого чудесного качества, представ перед богами Олимпа: мягка, изящна, грациозна и, конечно же, скромна ее поза с чуть опущенной головкой в заключительном листе серии.

Едва упомянул И. Богданович о стыдливости Душеньки – «гостья будучи стыдлива от натуры». Между тем у Ф. Толстого эта черта нашла необычайно целомудренное и поэтичное воплощение, абсолютно уйдя от игривого тона стихотворного повествования. Разработана эта тема художником тоже в нескольких листах. Бесконечно мила Душенька в своем бесхитростном порыве поправить подол хитона, зацепившийся за ветку, после тщетной попытки повеситься. Чиста и целомудренна героиня, подымавшаяся с брачного ложа, застенчиво придерживая рукой покрывало. И даже в самом «рискованном» моменте повествования – в сцене ада, где жизнь Душеньки зависела от воздействия красоты ее обнаженной ножки, царевна очень скромно приподняла подол своего платья лишь до колена.

Нередко графическая Душенька вступала в противоречие с текстом И. Богдановича. Например, вместо панического страха царевны на горе, когда ее со всех сторон обступили чудища, Ф. Толстой изобразил ее стоящей лицом к зрителю, с молитвенно сложенными руками, взывающей всей своей позой о помощи, удивительно трогательную в своей детской непосредственности и незащищенности.

Беспредельно чисты в графических листах взаимоотношения Душеньки и Амура. Их любовь высока и поэтична, потому художник уделил этим листам особое внимание: действие в них, как правило, разворачивалось в объемном пространстве и особенно походило на театральные сцены. Точно продуманы и тщательно выполнены все детали сложного интерьера божественной спальни, где то Амур, неспешно ступая, спускался с облаков, любуясь своей возлюбленной, то Душенька, застыв в восхищении, рассматривала таинственного супруга.

В сцене примирения бурный порыв Амура завершался в коленопреклоненной позе поцелуем руки Душеньки. А сколь лиричен лист с изображением влюбленных в момент их возвращения из грота во дворец: к мужественному плечу прекрасного бога, возлежавшего на облаках, нежно склонилась прелестная головка его очаровательной супруги.

Очевидно, именно из этого желания показать нежность и преданность Душеньки художник намеренно лишил влюбленных царской колесницы, описанной в этом эпизоде поэмы. Из тех же, видимо, соображений совсем нет у Ф. Толстого образа взрослого Зефира, который немалую роль играл в тексте И. Богдановича. Его функции художник передал группе зефиров-младенцев. Не должно было появиться у зрителя при просмотре серии даже тени сомнения в беспредельной верности Душеньки своей любви.

Однако посредством показа только одного персонажа раскрыть многогранность его внутреннего мира ни в балете, ни в графике невозможно.

Чтобы совершать какие-то поступки, герою необходимо соответствующее окружение. Только через взаимодействие персонажа с его окружением может как балетмейстер, так и художник с большей или меньшей глубиной охарактеризовать действующее лицо.

Неслучайно поэтому есть в серии листы, где Душенька как таковая не присутствует, тем не менее, каждый такой рисунок все равно «работает» на ее образ. К ним относятся в первую очередь листы с изображением Венеры. Интересно отметить, что образ богини красоты у Ф. Толстого по своей трактовке не расходился с Венерой из поэмы И. Богдановича, он лишь приобрел зримый облик. Так, капризная властность богини вылилась в безудержную экспрессию сцены мчащейся в облаках колесницы: скрытая досада воплотилась в энергичном изгибе корпуса и властном жесте руки в сцене предстояния перед нею Душеньки; тщеславие во всем блеске показано в сцене триумфа Венеры на воде в раковине, окруженной множеством персонажей.

В сопоставлении с Венерой более полно и широко воспринимается утонченная нюансировка человеческих качеств Душеньки. В сущности, противостояние Душеньки и Венеры отражает глубинный смысл темы этого мифа в целом как противостояние Душевности и Красоты.

Хорошо видна роль антуража и в каждом отдельном рисунке, где нет ни одного «лишнего» персонажа, поскольку каждое изображенное художником действующее лицо позволяет осуществить тонкую нюансировку визуальной характеристики главной героини. Так, особенно хрупкой выглядит Душенька рядом с монументальной фигурой жреца, выпроводившего ее из храма; стройна, юна и прекрасна героиня, хотя и изображена со спины, рядом со скрюченной старухой, указующей ей путь в ад; расслаблена и утомлена уснувшая Душенька в сравнении с энергичной фигурой парящего над нею Морфея и т. д.

Такова Душенька в листах Федора Толстого, такой была она и в спектакле Шарля Дидло: «…эта Психея, столь нежная, столь любимая и, наконец, презренная и оставленная, была уже не та счастливая Данилова, которая недавно еще в образе Флоры порхала по цветам, с такой веселостью преследуемая Зефиром. Нет, эта Психея испила уже горькую чашу разочарований, узнала, как ничтожны клятвы людские, познакомилась со всеми мучениями ревности и, из благородной гордости, из внутреннего сознания собственного достоинства, должна была скрывать страдания свои в глубоком тайнике сердца», – свидетельствовал один из очевидцев Н. Мундт (см.: [28]).

Оба больших мастера, каждый средствами своего искусства, воспели гимн человеческой душе – возвышенной, прекрасной, самоотверженной, зримо воплотив в своих творениях эстетический идеал своего времени – идеал предромантизма.

На целое десятилетие отстоит начало создания серии от шедшего на сцене балетного спектакля, однако его образы, очевидно, были столь впечатляющи, что явственно проступают и в самых ранних, и в последних рисунках «Душеньки». Сам подбор балетных и графических персонажей, а также их внешний облик у Дидло и Толстого одинаковы.

Например, Венера жаловалась Амуру, опираясь (в прямом смысле облокотившись) на две женские фигуры,

олицетворявшие Ложь и Вероломство. У Богдановича их не было, зато были в балете. Множество летавших зефиров и амуров заполнило графические листы Толстого; о новом, впервые использованном в «Амуре и Психее» приеме групповых воздушных полетов (тех же самых амуров и зефиров) твердят все современники Ш. Дидло. Причем даже крылышки графических зефиров точь-в-точь такие же, как у героя знаменитого балета Дидло «Зефир и Флора». Конечно, амуры и зефиры есть и в тексте Богдановича, но в стихах есть также «весельи» и «смехи» («амуры ужаснулись, весельи ахнули и смехи содрогнулись»), однако в рисунках их нет, как не было и в балете.

Несомненно «балетен» образ Бореев, описание которых, оставленное А. Глушковским, целиком совпадает с графическим изображением Ф. Толстого. «Эол отваливает огромный камень от пещеры, в которой заключены духи ветров; они выбегают оттуда, с длинными волосами, с большими крыльями, с надутыми щеками и выпятившимися губами, которыми они по временам делают движение; они разрывают цепи, которыми они были скованы, в разных группах поднимаются на воздух, летают, машут крыльями и производят ветер» [29]. Описание относится к балетной сцене из оперы «Телемак на острове Калипсо». Подобным образом изображены Бореи и у Толстого: с надутыми щеками, большими крыльями, неистово рвущиеся вперед, увлекая за собою колесницу с завистливыми сестрами Душеньки.

Очень выразителен у Ф. Толстого «только что» спустившийся с небес Амур в сцене примирения с Душенькой. Эффект незавершенности действия, продленности его во времени достигнут художником посредством изображения вьющегося за Амуром длинного шарфа-гиматия, который «не успел» еще упасть на землю. Не так ли слетал герой балета к своей возлюбленной в спектакле Ш. Дидло? Быть может, оттуда такая правдивость, такая жизненность изображения, тем более что «построение мизансцены» необычайно балетно. Сама поза персонажей удивительно танцевальна, словно художник запечатлел великолепное начало хореографического дуэта-примирения…

Есть в серии лист с изображением летящей колесницы, в которую впряжена «соро́к станица» – знак унижения Душеньки своенравной богиней. Хотя рисунок выполнен по тексту, само его наличие (мало ли мест из поэмы художник не использовал совсем) говорит о многом. Подобный момент имел аналог в балете, где Венера прилетала на колеснице, запряженной стаей живых голубей. Немалого труда стоило балетмейстеру осуществить такой замысел. «Дидло придумал для них [голубей] эластичные свободные корсеты, так что они, имея прицепленную к корсету тоненькую проволочку, свободно летали и махали своими крылышками» – вспоминал А. Глушковский [30].

Очень часто в свои балеты Дидло вводил длинные помпезные торжественные шествия. Было оно в «Амуре и Психее». Использовал этот прием в своей серии и Ф. Толстой, причем использовал на удивление театрально, в полном соответствии с законами сцены. Печальное шествие – траурный брачный поезд Душеньки художник изобразил на пяти листах. Даже перечень названий рисунков говорит о тщательной разработке этого момента действия:

«Брачный поезд Душеньки открывают факелоносцы и музыканты;

Следуют старейшины и воины;

Жрецы следуют с велением оракула;

Юноши несут хрустальное ложе;

Душенька с матерью едут в колеснице».

Такое детальное повествование, разделенное автором на несколько рисунков, «невмещаемость» изображаемого момента в один лист создает иллюзию замедленности действия, протяженности его во времени, длительности прохождения процессии через рамку листа, словно она, рамка, едина, а персонажи сменяются, «проходят» в своей печали слева направо. «Продвижение» подчеркивала и композиция каждого листа, где с одной стороны из-за края рамки только появлялись участники шествия, посередине «продвигались» фигуры идущих впереди, а самые первые персонажи уже скрывались в противоположной «кулисе».

Рамка листа играла роль зеркала сцены, обрамленного порталом и рампой. Причем, опять же, как на театре, где подобные шествия проходили по авансцене при опущенном занавесе, художник в этих листах приблизил изображение к зрителю, укрупнил его и лишил какого бы то ни было фона. Любопытная деталь: в поэме шествие сопровождалось погребальными свечами, однако художник заменил их факелами, не потому ли, что они более «сценичны» и уже давно бытовали в балете.

Подобный метод, использованный художником при изображении печального шествия, не только акцентировал внимание зрителя на одном из моментов сюжета, он был проявлением собственно графической, отличной от литературного первоисточника, ритмической структуры повествования в целом.

Не менее традиционными в балетах Дидло были сцены всевозможных триумфов с участием богов и других действующих лиц спектакля, с использованием различных аксессуаров и сложной машинерии, позволявшей представить место действия где угодно – в небесах, на земле и в воде. Есть такая сцена-лист с изображением триумфа Венеры и у Ф. Толстого. В водной стихии торжествующая богиня изображена стоящей в раковине в окружении многочисленных персонажей, поклонявшихся ей и воспевавших ее красоту. Мемуары упоминавшегося уже А. Глушковского (а балетмейстер хорошо в этом разбирался, ибо сам неоднократно переносил постановки Дидло на московскую сцену) сохранили описание подобного триумфа из балета «Ацис и Галатея». Его строки в полной мере применимы в качестве комментария к графическому листу Ф. Толстого:

«Тритоны и все жители волн наполняют берега островов. Несколько тритонов из согнутых своих раковин пускают блестящие фонтаны против зефиров, носящихся над их головами, которые их осыпают цветами… Венера, дочь волн, является и поздравляет нового морского полубога. Тритоны для празднования ее присутствия пускают фонтаны и составляют из подвижных вод чертог для богини. Грации и амуры сопровождают ее и держат на воздухе легкие завесы, составляющие украшения этой движущейся архитектуры…» [31].

Особенно интересным представляется последний лист, завершавший графическую серию, – изображение Олимпа, куда Амур вознес вновь став-

шую прекрасной Душеньку. Следует отметить, что апофеоз в те времена был обязательным, непременным завершением любого анакреонтического балетного спектакля. Поэтому обращение к апофеозу как финальной точке графической серии само по себе уже типично балетно. Рисунок же Толстого вдвойне интересен тем, что навеян воспоминаниями о балете Дидло, при этом собственная творческая фантазия художника удивительно хороша.

Олимп мог быть представлен поразному. У того же Дидло в балете «Ацис и Галатея» апофеоз, по словам Р. Зотова, выглядел следующим образом: «…вся левая сторона театра, не имея кулис, подвигалась на авансцену и, представляя Олимп, сверху донизу была уставлена хорошенькими танцорками. Картина была великолепна» (см.: [32]). Налицо использование возможностей машинерии, способной переместить по сцене и «подвинуть» к зрителям огромную сложную конструкцию, «уставленную сверху донизу» исполнителями спектакля. То был более поздний балет (1816), который, безусловно, Ф. Толстой тоже видел. Однако не этим приемом навеяна композиция финального листа «Душеньки».

О декорации именно этой сцены балета «Амур и Психея» сохранилось свидетельство самого Шарля Дидло. В предисловии к балету он писал: «Спиральная форма, приданная им [художником Гонзага] Олимпу, совершенно нова и достойна подобного таланта. Кажется, что подножие Олимпа замыкает весь земной шар, поддерживает его и, кружась, поднимается до эмпиреев» (см.: [32]). Трудно сказать, как в реальной декорации выглядело творение знаменитого художника, но «спиральная форма» композиционного построения Федора Толстого великолепна по своей завершенности, глубине мысли и, конечно, по технике исполнения.

Движение, получив импульс-толчок от только что прилетевшего Амура, доставившего на Олимп свою возлюбленную (опять «только что», ибо он вынужден, «приземляясь», сдержать порыв, а хитон Душеньки под напором воздуха словно продлил этот полет), заторможено монументальной фигурой (расположенной по центру листа в глубине) сидящего Юпитера, чуть шевельнулось в жесте тоже сидящей рядом фигуры Юноны, прошло в направлении часовой стрелки полукругом многочисленных изображений богов, передалось через «авансцену» к левому полукругу персонажей и, нарастая, взметнулось вверх летящим танцующим хороводом небесных созвездий, завершившим новый виток «спирали» и истаявшим в вышине. Рисунок поставил смысловую точку в повествовании. Не холодная бездушная Красота, как бы прекрасна она ни была, а прошедшая через все испытания, выстраданная и возвышенная через это страдание подлинно человеческая Любовь движет миром. Так завершил художник свою серию.

Словом, аналогий с балетом Шарля Дидло в графической «Душеньке» скрыто немало. Похоже, предположения подтвердились и есть все основания, переадресовав высказывание, повторить вслед за Л. Гроссманом: никто не заметил, что Федор Толстой в графике дебютировал серией-балетом.

Завершая рассмотрение «Душеньки», необходимо остановиться на очень необычных приемах ее воплощения. Действие развернулось

на 63 листах (плюс листы титульные) крупного формата, где-то около 30–40 см на 45–55 см (листы имеют небольшую разницу). Своеобразна техника исполнения – мастер избрал очерковую графику. Технологию графического «почерка» художника подробно описала в своем исследовании Э. Кузнецова: «Рисунки исполнялись олонецким карандашом, потом обводились тушью пером без всякой штриховки, тонкой, как бы чеканной линией, в уверенности которой чувствуется рука медальера. Линия, контур явились для него основным средством художественной выразительности» [34].

Откуда такой метод почерпнул автор, выбрав линию, и только линию, единственным выразительным средством, заменившим ему и любимый воск, и цвет, и скульптурную объемность? Ответ заключен в целостности художественного мировосприятия, в постоянстве творческих пристрастий, в безупречном чувстве стиля, которым обладал художник. Красота и гармония воспроизводимой в рисунках античности требовали строгого единства замысла и воплощения, именно поэтому отправной точкой в выборе выразительных средств для Ф. Толстого стала древнегреческая вазопись.

Сам далекий древний мир, с такой любовью и пиететом воспетый художником, хранил в своих арсеналах почти забытые технические приемы, которыми античные мастера владели в совершенстве. Однако, обратившись к линейному контурному рисунку, художник существенно развил и усложнил его в соответствии с иными задачами. Вместо простых барельефных построений и плоскостности изображений у Ф. Толстого линия обрела способность передавать объем пространства и материальность формы, многозвучность растительного и животного мира и тончайшие оттенки человеческих переживаний. Не случайно именно удивительную человечность графических образов «Душеньки» подчеркивали современники и ставили в заслугу автору.

Ф. Толстой не только создал серию рисунков, впоследствии он их собственноручно гравировал, постепенно выполнив все листы «Душеньки» в технике резцовой гравюры и добившись самых высоких результатов. Каждый рисунок мастер с достоинством подписал: «Сочинил, рисовал и гравировал граф Федор Толстой» с указанием точной даты создания листа.

В 1850 г. шестью отдельными тетрадями графическая «Душенька» была издана полностью, включая все 63 созданных рисунка. К тому времени слава самой поэмы И. Богдановича уже померкла. Серия же Ф. Толстого не просто имела большой успех у требовательной «публики», она по праву тогда же была признана, наряду с медальерным циклом в честь Отечественной войны 1812 г., лучшим творением художника. Последнее полное издание рисунков Ф. Толстого к «Душеньке» осуществлено было в 1908 г. и, естественно, за целое столетие давно превратилось в библиографическую редкость, хотя отдельные листы серии то в виде приложений, то в качестве открыток в различных источниках иногда появлялись.

Лишь в 2002 г. вышло «высокохудожественное научное издание», как его совершенно справедливо обозначили издатели, «Душеньки» [35], включившее полномасштабное (соответствующее подлинным размерам рисунков) собрание всей графичес-

кой серии Ф. Толстого и текста поэмы И. Богдановича с соответствующим научным комментарием специалистов. Таким образом, вернулся в научный и художественный оборот замечательный памятник отечественной культуры XIX в. Памятник, позволяющий и сегодня не только по достоинству оценить чудо-перо и чудо-резец великого мастера, но также, доверившись его тонкому и чуткому образному видению, рассмотреть-представить воочию «волшебный мир» балетного театра эпохи раннего Ш. Дидло.

Примечания

1. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. – М., 1975. – Т. 4. – С. 59.
2. Там же. – С. 76.
3. Пушкин А. С. Там же. – М., 1977. – Т. 9. – С. 134.
4. Пушкин А. С. Там же. – Т. 4. – С. 14.
5. Записки графа Ф. П. Толстого // Русская старина. – М., 1873. – Кн. 1. – С. 29.
6. Пушкин А. С. Там же. – Т. 4 (Примечания). – С. 163.
7. См. монографии и публикации Ю. Слонимского, Н. Эльяша, В. Красовской и др.
8. Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах. – М., 1926.
9. Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах. – СПб., 2005. – С. 145.
10. Кузнецова Э. В. Федор Петрович Толстой. – М., 1977. – С. 130.
11. Там же. – С. 8.
12. Слонимский Ю. Дидло. Вехи творческой биографии. – Л., 1958. – С. 16.
13. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. – М., 1987. – С. 280.
14. Слонимский Ю. Указ. соч. – С. 56.
15. Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета. – Л., 1938. – Т. 1. – С. 58.
16. Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах. – СПб., 2005. – С. 128.
17. Красовская В. История русского балета. – Л., 1978. – С. 44.
18. Арапов П. Летопись русского театра. – СПб., 1861. – С. 188.
19. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. – Л.; М., 1958. – С. 115.
20. Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. – Л.; М., 1940. – С. 187.
21. Записки графа Ф. П. Толстого... – С. 528.
22. Глушковский А. Указ. соч. – С. 171.
23. Там же.
24. Там же. – С. 173.
25. Записки графа Ф. П. Толстого... – С. 131.
26. Там же. – С. 49–50.
27. Там же. – С. 133.
28. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. – М., 1982. – С. 205.
29. Глушковский А. Указ. соч. – С. 179.
30. Там же. – С. 192.
31. Там же. – С. 182.
32. Борисоглебский М. Указ. соч. – С. 58.
33. Слонимский Ю. Указ. соч. – С. 56.
34. Кузнецова Э. В. Указ. соч. – С. 132.
35. Богданович И. Ф. Душенька: Древняя повесть в вольных стихах / ил. сочинил, рисовал и гравировал граф Ф. П. Толстой. – М., 2002.

К ВОПРОСУ О СТИЛЕ «АР ДЕКО» В ГОРОДСКОМ КОСТЮМЕ РОССИИ 1920-х гг.

Н. С. Попова

Для художественной среды первой трети XX в. были характерны поиски единого языка искусства, результатом которых явилось возникновение таких определений, как новая вещественность, трансавангард, джаз-модерн, транснациональный стиль и другие термины. Несмотря на полувековую дистанцию дискуссии о возможном объединении произведений искусства первой трети XX в. в единый художественный стиль не утихают до сих пор. На сегодняшний день проблема стиля в искусстве XX в. остается одной из самых трудноразрешимых.

Среди исследователей, разрабатывающих проблему стиля XX в., сформировалась определенная точка зрения на этот вопрос. Многие исследователи признают, что в области архитектуры и декоративного искусства Европы 1920-х гг. большое значение приобрел стиль Ар Деко. Так, в частности, влияние Ар Деко на европейский и русский костюм 1920-х гг. признается безоговорочно, о чем свидетельствуют не только современные источники, но и российские комментаторы Международной выставки декоративных искусств в Париже в 1925 г. (Я. Тугендхольд, Т. Стриженова) [1]. Некоторые исследователи даже предлагают считать стиль Ар Деко большим художественным стилем первой трети XX в. Так, например, английские исследователи Б. Хильер и С. Эскритт в монографии «Стиль Ар Деко» на примере архитектуры и декоративного искусства Англии и Америки доказали правомерность использования термина Ар Деко в отношении художественного стиля 1920-х гг. [2]. Современный российский исследователь Т. Г. Малинина, конструируя пространство художественной культуры 1910–40-х гг., также выделяет Ар Деко как стилеобразующее направление [3].

Несмотря на интерес ученых к данному вопросу, многие аспекты бытования стиля Ар Деко до сих пор неясны. Так, например, до сих пор неясен ареал распространения стиля Ар Деко, в частности, проблемой является включение советского костюма 1920-х гг. в стилистику Ар Деко, под вопросом остаются некоторые сущностные характеристики стиля в костюме. Учитывая это, целью публикации является рассмотрение стиля Ар Деко в советском городском костюме 1920-х гг. К числу основных задач относится сравнительный анализ образцов европейского и русского костюма 1920-х гг.

Определение стиля Ар Деко можно свести к суммарному направлению декоративно-прикладного искусства, представленного на Всемирной выставке в Париже в 1925 г. В руководстве для участников выставки были сформулированы следующие требования: «Работы, допущенные на выставку, должны отражать новые веяния и демонстрировать истинную оригинальность. Они должны быть

выполнены и представлены ремесленниками, художниками и производителями, непосредственно создававшими модели и издателями, чьи работы относятся к современному искусству и промышленному дизайну. Репродукции, имитации и подделки под старые стили строго запрещены» [4]. Из текста руководства следует, что целью организации выставки было выявление направления, в котором развивалось декоративное искусство Европы и Америки 1920-х гг., а также формирование среды для общения передовых художников. Об этом красноречиво свидетельствует приписка о запрете имитаций и подделок. Таким образом, уже на стадии организации выставки можно заявлять о попытках рефлексии над стилистикой декоративного искусства 1920-х гг.

Западные исследователи Б. Хильер и С. Эскритт выделяют три аспекта, свидетельствующие о полноценности стиля Ар Деко: во-первых, его международный уровень. Несмотря на то что официальной родиной стиля является Франция, художественные искания почти всех европейских стран содержали в себе зерно Ар Деко. Во-вторых, благодаря развитию массового производства бытование стиля Ар Деко распространялось на широкие слои общества. В-третьих, стиль Ар Деко объединил в себе архитектуру, декоративное искусство и промышленное производство.

При всей справедливости выделенных аспектов, применяя их к художественной среде Советской России 1920-х гг. по каждому из этих аспектов необходимо сделать ряд оговорок. Так, представляется проблемой вхождение советского Ар Деко в русло общеевропейского направления стиля. Б. Хильер и С. Эскритт противопоставляют «радикальный конструктивизм советского павильона на Всемирной выставке в Париже и стиль Ар Деко, тогда как в советской и российской литературе безоговорочно принято утверждение о единой основе западного и советского искусства, представленного на выставке. В защиту позиции отечественных исследователей говорит то, что сходство работ, представленных советским павильоном, с западными образцами неприятно удивило функционеров Наркомпроса и послужило поводом для дальнейшего менее лояльного отношения властных структур к художникам-конструктивистам, что привело к завершению проекта производственного искусства.

Отсутствие промышленности в Советской России делало затруднительным массовое производство предметов быта в стиле Ар Деко. Производственное движение конструктивистов в целом носило лабораторный характер и не стало ведущим направлением массового производства. Фактически, только в области агитационного плаката и текстильной промышленности этот стиль был доступен широким слоям населения. Тем не менее, в Советской России Ар Деко как стиль повседневности получил выход к зрителю. На сцене Революционного театра Вс. Мейерхольда были поставлены несколько футуристических спектаклей, оформленных художниками-конструктивистами.

Против справедливости третьего аспекта Б. Хильера и С. Эскритта, касающегося объединения архитектуры, декоративного искусства и промышленного производства, говорит

кризисная экономическая ситуация в стране. На реализацию крупных архитектурных проектов в России не было денег, а производственный опыт работы художников-конструктивистов был ничтожно мал. Таким образом, следует констатировать, что советский вариант Ар Деко не получил своего законченного воплощения и известен исследователям лишь в виде незаконченного проекта.

Несмотря на некоторые несоответствия советского варианта Ар Деко общеевропейскому образцу, есть все основания для утверждения их родства. Европейцы и русские представляли современность по-разному, но художественное воплощение образа современника оказалось схожим. Оба варианта стиля имеют общий фундамент – ориентацию на современность и стремление к декоративности. Общемировой тенденцией первой трети XX в. был рост массового сознания в обществе и увеличение доли массовости в мировой культуре и искусстве. В этом смысле Россия, реализующая социалистический проект, казалась не просто современной, а опережающей время. Политика государства в области просвещения и культуры была направлена на формирование эталонного человека массового социалистического общества. Таким образом, в Европе и России на первый план вышел новый человек с зарождающимся массовым сознанием, романтической мечтой о благополучном будущем и приверженностью к научно-техническому прогрессу.

Другой тенденцией, объединяющей в общее стилистическое пространство художественную культуру Европы и России, явилась ориентация на декоративность. В Европе декоративность воспринималась как альтернатива минимализму модернизма, с одной стороны, и как современное продолжение элитарного стиля «модерн», с другой стороны. В России связь произведений стиля Ар Деко со стилем модерн отрицалась, поскольку модерн прочно ассоциировался со свергнутым режимом. Примером отказа от родства нового искусства с отжившим модерном может служить творчество Н. П. Ламановой, которая, являясь до революции одной из ведущих специалистов в области элитарного костюма, в 1920-е гг., отринув раннее творчество, стала родоначальником советской школы конструирования и моделирования костюма. В то же время творчество Н. П. Ламановой являло преемственность нового стиля стилю модерн. В отличие от Европы, в России интерес к минимализму, функциональности, конструктивности подчеркивался, что вылилось в идею создания прозодежды – универсального производственного костюма для всех профессиональных групп российского общества. Несмотря на сугубо утилитарный характер прозодежды, в основе созданных образов лежит популярный среди авангардистов кубофутуристический принцип формообразования.

Оба варианта Ар Деко объединяет интерес к иным традициям и культурам. Причем этот интерес идет дальше стилизации, распространенной в XIX в. В Европе революция женского костюма началась с экспериментов Поля Пуаре по внедрению пропорциональных отношений костюма Древней Греции в европейскую моду. Также легко и органично в европейскую

одежду 1920-х гг. вошли традиции восточного костюма. В России, начав поиск современной эстетики, художники-модельеры во главе с Н. П. Ламановой обратились к наследию народной культуры. Так, например, была найдена форма буденовки, первоначальное название которой – богатырка – подчеркивало истоки вдохновения ее создателя. При этом следует отметить, что для российской моды русский народный костюм оставался такой же «terra incognita», как для европейской – костюм стран Дальнего Востока.

Для более четкого представления об Ар Деко необходимо сопоставить его с художественной практикой художников-авангардистов. С точки зрения человека тех лет произведения, выполненные в стиле «Ар Деко», противостояли шокирующим полотнам и высказываниям представителей авангарда. Тогда как художественная сторона стиля Ар Деко напрямую связана с кубистическим принципом формообразования и футуристическим пафосом. Эта связь вполне объяснима, в 1920–30-е гг. многие авангардисты стали ориентироваться на более широкий круг зрителей и потребителей искусства, смягчая резкие контрасты своего творчества. Примером может послужить творчество художников-конструктивистов Л. Поповой и В. Степановой в период их сотрудничества с ситценабивной фабрикой. Разрабатывая орнамент ткани, В. Степанова и Л. Попова использовали свой предыдущий кубофутуристический опыт. В Европе сторонник функционализма Ле Корбюзье, проектируя мебель и предметы быта, сделал большой вклад в становление стиля Ар Деко.

Исследователи-костюмологи достаточно четко выделяют стиль Ар Деко в европейском костюме 1920-х гг. Модельерами Ар Деко были венский художник Йозеф Хофман, создатель фирмы Wiener Werkstatte и модельеры этой фирмы Феликс Рикс, Дагобер Пеше, Матильда Флогл. Стиль Ар Деко проявился в дизайне, ярким представителем которого был Жан Дюнан. Известные художницы – модельеры Габриэль Шанель и Мадлен Вионне, чье творчество выходило за рамки Ар Деко, в 1920-е гг. также отдали дань этому стилю. Другой полюс стиля, в основе которого лежал футуризм и кубизм, представлен художницей Соней Делоне.

Европейский костюм 1920-х гг. стал более доступен российским специалистам благодаря выпущенному Музеем моды города Киото альбому «История моды с XVIII–XX век» [5]. Среди предложенных в альбоме моделей европейского костюма 1920-х гг. представляет интерес платье работы Феликса Рикса. Платье выполнено из шелковой чесучи в серую, черную и лиловую полоску. V-образный вырез обрамляет воротник округлой формы из белого хлопка. Воротник декорирован галстуком-бабочкой из черной шелковой тафты. Рукава длиной семь восьмых отделаны манжетами из белого хлопка. Спереди на платье планка для застежки. Талия занижена, линия талии зигзагообразной формы. Рисунок ткани лифа расположен по вертикали, рукавов – по горизонтали. Верхняя юбка состоит из четырех клиньев, ее рисунок повторяет зигзагообразную форму линии талии. Нижняя юбка прямая. Рисунок ткани нижней юбки расположен по горизон-

тали. Геометризм конструктивных линий платья, дополненный линейным, контрастным по цвету, рисунком ткани свидетельствует о его принадлежности к стилю Ар Деко. Заниженная талия и монохромные манжеты – также приметы стиля.

На страницах того же альбома представлено пальто, созданное Соней Делоне. Пальто изготовлено из коричневой шерсти с вышивкой пряжей и шелком. Пальто прямого силуэта без видимых вытачек и иных конструктивных дополнений, воротник – стойка. Основной акцент сделан на узор ткани, который представляет собой волнообразные переходы от одного тона коричневого цвета к другому. Пальто Сони Делоне, несмотря на программную авангардность ее творчества, имеет общие конструктивные черты с платьем работы Феликса Рикса. В обеих моделях геометрические линии разделяют тональные пятна монохромного рисунка ткани.

В России 1920-х гг. сформировались две группы художников, придерживающиеся разработанных ими программ. Первая группа, возглавляемая Н. П. Ламановой, взяла на себя функции официального направления в советской моде. В основе их творчества лежали традиции русского народного костюма. Главной задачей коллектива Н. П. Ламановой была разработка повседневной и праздничной одежды. Вторая группа, представленная художниками-конструктивистами В. Степановой, Л. Поповой, В. Родченко, занимала позиции авангардного направления в моде. Представители второй группы разрабатывали модели производственного костюма, придерживаясь художественных принципов кубофутуризма. Но цель у обеих групп была одна: воспитание вкусов у граждан нового государства.

В 1920-е гг. задачей периодических журналов для женщин являлось воспитание новой культуры быта, важную часть которого занимал костюм. Поскольку надомничество и индивидуальный пошив оставались самой распространенной формой производства одежды, выкройки и образцы костюмов из периодической печати наиболее объективно отражают дух эпохи. На страницах журналов тех лет представлены образцы повседневной одежды для нового советского человека.

При изучении образцов женской одежды, предложенных журналами «Делегатка» и «Работница» в 1927–1929 гг., можно выделить общие черты советской моды тех лет. Прежде всего, модели женской одежды объединяли общие пропорциональные соотношения – прямой силуэт платья чуть ниже колена с заниженной линией талии. Все детали предложенных моделей лаконичны по форме, максимально выразительны и призваны создать образ нового человека. Несмотря на то что на первое место в костюме выдвигается функциональность и конструктивность, большое значение имела эстетическая функция. В качестве декоративных элементов чаще всего использовались подрезы с защипами, застежки в виде планок и складки. Края рукавов и горловины декорированы контрастным кантом или тесьмой, часто использовались контрастные по цвету пуговицы и платки. Сравнительный анализ фотодокументов 1920-х гг. и предложенных журналами «Делегатка» и «Работница» за те же годы

моделей одежды свидетельствуют о соответствии декларируемого в печати стиля повседневному костюму.

Заслуживает внимания экспонат фотоколлекции Музея истории костюма КемГУКИ. Как следует из надписи на обороте, на фотографии запечатлены две девочки Нила и Зина, 16 и 14 лет, съемка сделана 1 сентября 1927 г. в Брянске. На старшей девочке надето платье из светлой, возможно белой хлопчатобумажной ткани с коротким цельнокроеным рукавом и V – образным вырезом горловины. Край рукава и вырез горловины обработан контрастным кантом. Линия талии занижена и также обработана кантом. Спереди подол платья декорирован двумя полуовальными цельнокроеными деталями. На каждом полуовале пришито три контрастных по цвету декоративных пуговицы. Интересно, что в журнале «Работница» № 2 за 1929 г. была предложена модель женского платья, имеющая такую же декоративную планку с двумя полуовалами спереди. А сама конструкция и силуэт платья на девочке соответствует моделям, предложенным журналом «Делегатка» № 11 за 1927 г.

Платье младшей девочки сшито из клетчатой ткани длиной до колена. Отложной воротник выполнен из белой хлопчатобумажной ткани, по краю обработан шитьем. Рукав оформлен в виде «фонарика», линия талии занижена и подчеркнута тонким пояском с пряжкой светлого тона. На юбке по кругу заложены складки. По силуэту это платье аналогично платью старшей девочки и соответствует моделям, предложенным журналом «Работница» № 47 за 1929 г. и «Делегатка» № 11 за 1927 г.

Фотография 1924 г., также хранящаяся в фондах Музея истории костюма КемГУКИ, является свидетельством созвучности в развитии советского и европейского костюма 1920-х гг. На снимке запечатлены 4 мужчины и 4 женщины, среди которых привлекает внимание женщина, сидящая в первом ряду справа. Ее платье выполнено из тонкой просвечивающей ткани темного цвета в тонкую светлую полоску. Широкий V-образный вырез горловины обрамлен округлым воротником. Середина лифа платья декорирована вертикальной сборкой, аналогичные сборки парно расположены на переднем полотнище юбки. Линия плеча немного спущена, рукав длинный, собранный манжетой у запястья. Линия талии предположительно занижена. Выбор ткани, силуэт, декоративные детали – весь образ напоминает работы французского модельера Габриэль Шанель. Так, образ с фотографии 1924 г. созвучен платью, созданному Г. Шанель и представленному в коллекции Института костюма Киото [6]. Платье, созданное Габриэль Шанель в 1926 г. представляет собой один из вариантов маленького черного платья. Платье имеет прямой силуэт и заниженную талию. V-образный вырез оформлен небольшим отложным воротником круглой формы. Лиф платья «собран» из вертикальных контрастных по фактуре деталей. Прямая юбка состоит из трех частей, контрастных по фактуре. Нижняя часть юбки фигурно подрезана и настрочена на среднюю часть.

Подводя итог, необходимо отметить, что стиль городского костюма

в России 1920-х гг. формировался по двум направлениям: в русле творчества художников-модельеров и силами редакторов периодических журналов для женщин. При этом первое направление представляло элитарную форму Ар Деко, а модели, опубликованные в журналах, – его усредненную форму. По характеру творчества художников-модельеров можно разделить на авангардистов и традиционалистов, первые при проектировании костюма использовали кубистический принцип формообразования, вторые – представляя направление элитарного костюма, конструировали его традиционными методами. При этом и авторский костюм и модели для домашнего изготовления содержат черты стиля Ар Деко.

Таким образом, согласно критериям, выдвинутым Б. Хильером и С. Эскриттом, стиль городского костюма России 1920-х гг. соответствует общемировым стилевым тенденциям, что подтверждает сравнительный анализ костюмов западных модельеров и русского бытового костюма. При этом европейские модельеры стремились удовлетворить вкусы элиты, а российские модельеры считали своей целью воспитать вкус и привить культуру быта в советском обществе.

Примечания

1. Стриженова ТАК КАК Из истории советского костюма – М., 1972.
2. Хильер Б., Эскритт С. Стиль Ар Деко. – М., 2005.
3. Малинина Т. Г. Стилевой проект века. Об истоках и природе Ар Деко // Художественные модели мироздания XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – М., 1999.
4. Хильер Б., Эскритт С. Указ. соч. – С. 27.
5. История моды с XVIII–XX век. Коллекция Института костюма Киото. – М., 2003.
6. Там же.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ ХАКАССКОГО КОСТЮМА

О. В. Киштеева

Конструктивные особенности и семантическое значение хакасского костюма являются факторами, отражающими особенности художественного решения.

Исходя из семантического анализа хакасского костюма, определим основные требования, предъявляемые к нему традиционным сознанием. Во-первых, костюм должен представлять целостную структуру: цвет, конструкция, декоративное оформление и композиция костюма должны быть гармонично и нераздельно связаны между собой. Во-вторых, расположение семантически значимых элементов декора и деталей костюма должно соответствовать традиционной картине мира. В-третьих, все художественные особенности традиционного костюма отвечают требованиям функциональности, исключением может быть только обрядовый костюм.

Хакасский костюм, в традиционном мировоззрении, представлял собой, с одной стороны, трехчастную модель мира, с другой стороны, его основным назначением было закрывать фигуру человека, то есть в своей Эконструктивной основе он должен был учитывать строение и пропорции человеческой фигуры, чтобы все метрические меры при шитье костюма соответствовали антропометрическим (применялись такие меры длины, как «палец», «ладонь», «локоть».) Таким образом, костюм являлся системой, вписывающей человека в действительность.

Художественная переработка действительности в художественные образы ярче всего отразилась в праздничном костюме. Женский праздничный костюм, часто называемый костюмом свахи, был более сложен, детализирован и декоративно оформлен, чем костюм невесты. Это объясняется как высоким статусом женщины в традиционном обществе, так и необходимостью защиты ее детородных функций. Костюм свахи состоял из *идектиг тон*, поверх которого одевался *сигедек, пого*, обязательным головным убором была шапка *тулгу порик* и височные украшения *улуг ызырга*, к костюму прилагались аксессуары – женские сумочки, украшения в виде перстней, серег, в более позднее время больших серебряных крестов. Подобная многослойность костюма свахи делала одетую в нее женщину более дородной, что в традиционном сознании связывалось со здоровьем, а значит, более красивой. Форма костюма была построена на контрасте, который достигался двумя трапецевидными формами, направленными в противоположные стороны. Большой трапецевидной формой, направленной вниз, являются *тон и сигедек*, которые расширяются книзу клиньями. Фигура в подобной одежде имеет устойчивый вид, прочно стоящий на земле. Малой трапецевидной формой считается головной убор – *тулгу порик*, направленный вверх, к Небу. Композиционным центром, уравновешивающим и гармонизирующим подобный

контраст, является нагрудное украшение – *Пого*, отличающееся по фактуре и цвету, большие перламутровые пуговицы придают сияние нагрудному украшению. Ассиметричный выступ левой полы шубы уравновешивается ее отделкой, в которой четко читается семантика трехчастности – меховой край отделки полы *хума*, который состоит из полосы черной мерлушки и полосы опушки лапками соболя, белки, колонка, мужская шуба могла отделываться выдрой. За меховой опушкой следует отделка широкой шелковой полосой *хаачы*, отличной по цвету от основной ткани. Покрой рукава и его декоративная отделка тоже делится на три части: низ рукава состоит из меховой опушки, такой же, как по левой поле, с характерным выступом *Омах*, затем шла отделка вышивкой *чеек (чыганах чееги)*, и сам рукав. На уровне локтя начинался еще один ряд вышивки *чеек (олтырых чееги),* далее следовала более широкая деталь рукава, вшивавшаяся в пройму. Благодаря такой отделке рукав шубы приобретал сложный составной вид: рукав, широкий у плеча, постепенно сужался к кисти рук, при этом каждая последующая его деталь была уже предыдущей.

Подол шубы отделывался таким же образом, при этом у *идектиг тон* была отличительная особенность от других видов верхней одежды хакасов. На уровне колен широкий подол шубы стягивался несколькими рядами сухожильных ниток, при этом образуя частые сборки. На лицевой стороне место стягивания подола также отделывалось вышивкой *чеек*. Традиция стянутой по подолу одежде, возможно, была призвана защитить нижнюю, детородную часть тела, с одной стороны, и конструктивно выделить подол, имеющий значение порождающего начала. В женском костюме ни один из элементов, маркирующих идею плодородия, не мог быть пропущен. Семантическое значение такого конструктивного решения подола подчеркивается его присутствием именно в праздничном костюме. В повседневной верхней одежде этот способ не отвечал требованиям практичности. Цвет крытой шубы свахи определялся выбранным материалом, любимыми были теплые цвета: различные оттенки красного, бордовый, лиловый, но встречается также и синий, зеленый, сиреневый цвета. Следует отметить присутствующий контраст в цвете крытых шуб – если основная ткань была красного цвета, то отделка *хаачы* была зеленого или синего, фиолетовая могла отделываться розовым или золотой парчой, и т. д. Такой цветовой контраст примирялся отделкой *чеек*, из семи или девяти разноцветных полос, в цвете этой вышивки присутствовали все основные цвета, таким образом, в костюме цвета не противопоставлялись друг другу, а гармонизировались посредством художественного решения.

Сигедек, входящий в ансамбль женского костюма свахи, является как бы продолжением *идектиг тон*, шился как отрезным, с клиньями, так и прямым. Цвет выбранного шелка мог быть различным, ткань в основном бралась однотонная. Основной особенностью художественного решения *сигедека* являлась вышивка *чеек* по полам, вороту и проймам. Эта вышивка подчеркивала пластичную форму пройм на спинке и дополняла

отделку вышивкой шубы спереди, по полам. Таким образом, и в шубе, и в безрукавке присутствовали одинаковые художественные приемы, связывающие различные детали одежды в ансамбль.

Следующим по значению в праздничном женском костюме нужно рассмотреть художественное решение женской шубы *тон и сикпен*. В отличие от крытой шубы, основной цвет в *сикпене и тон* был черный. Пола праздничной шубы отделывалась так же, как и пола *идектиг тон*, не было в ней только прямоугольного выступа, характерного для шубы свахи. Ткань шелковой отделки контрастировала с основным черным фоном шубы. При этом овчина шубы могла быть просто крашенной в черный цвет. А могла быть крытой черным плисом или бархатом. Помимо шуб черного цвета бытовали шубы из некрашеной овчины *ах тон*. Их отделка была такой же, как и у черных шуб, но фоном для нее служил светло-желтый оттенок выделанной овчины.

Основной особенностью в художественном оформлении такой шубы была спинка, украшенная богатой вышивкой шелковыми нитками. Рассматривая семантику хакасского костюма, мы выяснили, что в орнаменте и форме кроя спинки прослеживаются мотивы птицы [1]. Сама форма спинки напоминает раскрытые в обе стороны крылья, эта форма подчеркивается вышивкой швом *орбе*, которая выполнялась по линиям соединения рукавов со спинкой и по середине спинки. Орнамент вышивки симметрично повторялся на правой и левой детали спинки. Еще одной характерной деталью отделки спинки шубы были декоративные аппликации *прат*, которые оформляли сборки на спинке, по отрезной талии. Сначала цветными нитками сборки стягивались, при этом концы этих стяжек оставались свободными, образуя кисти, а над ними пришивалась пятиугольная шелковая деталь, размером примерно 5–8 см. Количество таких *пратов* обязательно было нечетным (3, 5, 7), что объясняется семантикой чисел. *Праты* обшивались тамбурным швом и швом орбе [2] над центральным, а иногда и над всеми вышивался пятилепестковый цветок, напоминающий лотос. Ю. А. Шибаева считает подобную традицию художественного оформления спинки хакасской одежды результатом слияния качинской традиции вышивки растительных мотивов на спинке и сагайской традиции вышивания *прат*, в XIX в. такое оформление стало характерным для всех этнических групп хакасов.

Хакасский *сикпен* в своем оформлении в чем-то повторяет крой и вышивку *тон*, спинка оформляется так же, как у шубы. Отличием является шалевый воротник, который шьется из шелка или парчи яркого цвета. Сам *сикпен* шьется из тонкого сукна черного цвета, на котором яркими цветными узорами вьется орнамент вышивки, расположенный на спинке, на выступах рукавов, на клапанах боковых карманов. На левой поле пришивали перламутровые пуговицы в два-три ряда, количеством от четырех до десяти. По своему расположению – на груди – они выполняли те же функции защиты, что и нагрудное украшение *пого* в женском свадебном костюме. *Сикпен* носился как женщинами, так

и девушками, для которых символы плодородия в костюме были также важны. В орнаменте вышивки выступа рукава *омах* присутствует элемент, который символизирует Мировое Древо. Композиция орнамента зеркально симметрична, осью этой симметрии является элемент, напоминающий семилепестковый цветок – пальметта, таким образом, выделяющийся как центр и трехуровневый элемент. Семантическое значение имела вышивка на клапанах внутренних карманов *сикпена*, как отмечают исследователи семантики народного костюма: «Орнаментальная окантовка – запись первичных табу на нечистую пищу, злые помыслы и недобрые дела» [3]. Такое орнаментальное оформление соответствует символике входа-выхода из тела. Ворот, полы, карманы как наиболее уязвимые детали костюма нуждались в особой защите, которая выражалась в усиленном декоре.

В целом одна из главных особенностей художественного оформления костюма – это целостность символического содержания и художественного оформления, так психологическое восприятие, основываясь на ментальных образах, выстраивает свою художественную структуру, пользуясь традиционными художественными образами.

Примечания

1. Кызласов Л. Р., Король Г. Г. Декоративно-прикладное искусство средневековых хакасов как исторический источник. – М., 1990 – С. 180.
2. Хакасы различают следующие разновидности шва *орбе: ачых орбе* – открытая, *туюх орбе* – замкнутая, *азахтыг орбе* – ножная, *аргалык орбе* – спинная. См.: Бутанаев В. Я. Этническая культура хакасов. – Абакан, 1998. – С. 110.
3. Быстрова Я. В. Символические функции костюма в культуре. – Великий Новгород, 2003. – С. 104.

СЕМАНТИКА СТРОЕНИЯ ШАМАНСКОГО БУБНА И ЕГО ФУНКЦИИ В ХАКАССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Л. Ю. Мазай

Звучание бубна (у хакасов именуется «тӱӱр») связано с ритуальным действом. Без бубна (тюра) не было настоящего шамана. Бубен («укороченная модификация барабана») доносил до духов сообщения людей и позволял принять информацию от жителей сакральных миров. Л. П. Потапов, говоря о значении бубна, утверждает, что «…все основные культовые действия шамана… были связаны с его использованием» [1]. Повторяющиеся удары барабана – главное условие работы шамана. Американский ученый М. Харнер монотонный ритм барабанного боя называет несущей в ШСС (шаманское состояние сознания) волной, которая поддерживает шамана на протяжении всего путешествия [2]. Более того, исследования в области шаманских ритуальных танцев показали, что барабанный бой вызывает определенные изменения в центральной нервной системе. Такая ритмическая стимуляция воздействует на активность обычно бездействующих областей мозга. Это частично объяснятся тем, что звук барабана содержит целую гамму звуковых частот и соответственно возбуждает импульсы во многих нервных окончаниях. Кроме того, удары барабана имеют низкую частоту, поэтому они передают в мозг больше энергии, чем высокочастотные инструменты [3]. Отметим, что перкуссия бубна или погремушки, используемая неошаманами в переходе в измененные состояния сознания (ИСС), была разработана американским антропологом М. Харнером. Ученый в своих трудах утверждает, что шаманизм в первую очередь – это практика, которой может овладеть любой человек благодаря разработанным последовательным упражнениям. И в этом действе огромную роль играет именно монотонная барабанная дробь в равномерном темпе с интенсивностью 205–220 ударов в минуту. Научные исследования также указывают на то, что повторяющиеся ритмы с определенной частотой ударов вызывают гипнотическое состояние. При этом ритм ударов в бубен должен быть не постоянным, а плавающим: частота ударов должна медленно уменьшаться и увеличиваться, сами удары должны быть разной динамики, в зависимости от состояния сознания шамана в определенный момент ритуального действа [4]. Таким образом, бой шаманского бубна изменяет состояние сознания.

Ю. Пентикайнен называет бубен своеобразной «литургической записной книжкой шаманизма». Данное мнение небезосновательно. Ведь шаманский обряд – многосенсорный комплекс движения, ритма и звуков в обрядовом контексте. Музыка, как отмечает М. Уолкер, более, чем другая форма, является прочувствованием знания. По мнению западного исследователя, голос шамана, звуки бубна и других ударных инструментов (например, металлических частичек на одежде шамана) в комбинации с движениями тела шамана производят «ритмический звуковой мост, на котором шаман путешествует в другой мир

в поисках знаний, которые привнесет людям» [5]. Этот «звуковой мост» является своего рода переносом знаний и силы между мирами и сознанием.

Заметим, что шаманы часто свои музыкальные инструменты, особенно бубен, соотносят с ездовым животным (лошадью, маралом), так как бубен уносит их в путешествие. Бубен и колотушка могли превращаться в руках во время камлания в лошадь, птиц, зайца, лодку [6]. При этом у данного инструмента есть и другие функции: звуковой резонатор, показ образа как в зеркале, оружие в форме тарана, щит в непосредственном бою, лодка при погружении в Нижний мир и пр. В птиц же превращались колокольчики на костюме шамана в путешествии служителя культа в сакральной реальности.

Более того, бубен, по мнению А. М. Сагалаева и И. В. Октябрьской, мог выступать и в качестве брачного партнера и защитника интересов людского сообщества. Как отмечают исследователи, до освещения бубна свою причастность к нему активно демонстрировали мужчины. Женской части коллектива (рода) и детям запрещалось прикасаться к инструменту. С нанесением же ударов (универсально связанных с эротической символикой), бубен получал новое качество, «наполнялся» силой плодородия. Приобретая жизненную силу посредством ритуального «оплодотворения», инструмент, как предполагают А. М. Сагалаев и И. В. Октябрьская, понимался как носитель женского начала. Об этом говорит и Л. Я. Штернберг, считая, что бубен, выступая брачным партнером шамана, является воплощением женского начала, становясь символом природного лона. Именно поэтому бубен, как утверждают названные ученые, в последней своей «жизни» мог служить вместилищем «зародышей» – кут, посылаемых божествами людям [7].

Следует упомянуть о том, что в тюркском мире, как считают исследователи И. В. Октябрьская и А. М. Сагалаев, шаманами использовались в равной мере как ударные инструменты, так и струнные [8]. При камлании шаманы использовали не только бубен, но и чатхан, хомыс. Эти музыкальные инструменты предназначены в первую очередь для созыва духов-помощников в начале обряда, а также «…предвещали приближение кама к тому или иному этапу камлания» [9]. Л. П. Потапов также отмечает, что «частотой, силой и звуком ударов кам имитирует или символизирует, например, бег коня, ловлю вышедшего из человека двойника, стрельбу из лука и т. п.» [10]. Таким образом, звучание хакасских народных музыкальных инструментов, сопровождавших пение или речитатив камлающего шамана, воспринималось как ритуальный аккомпанемент.

Музыкальный инструмент мог использоваться и как оберег. Звуки шумовых инструментов – бубенцов, колокольчиков, металлических подвесок, которыми увешан костюм шамана и его ритуальный инструмент бубен, отгоняли, отпугивали враждебные для человека силы, не позволяли проникнуть в жилище человека. Сам же бубен, как отмечает Л. П. Потапов, «ассоциировался и с луком, при помощи которого кам сражался со злыми духами, с враждебными шаманами» [11]. По мнению западного исследователя О. Диксона, в ритуальном обряде до бубнов использовались

«поющие луки». Действительно, шаман стреляет по враждебным духам из бубна в образе лука. На это указывают наскальные изображения шаманов с бубном в одной руке и с луком в другой, что свидетельствует о равнозначности данных инструментов в ритуальном обряде [12].

Небезызвестно, что звук в мировоззрении хакасов понимался как часть мирового единства, одно из качеств мироздания. Такое единство мирового пространства выражалось не только в пении (песнопениях шамана или сказаниях хайджи), но и изображалось на корпусе музыкального инструмента. Круглая форма бубна символизировала Вселенную. Как отмечает исследователь О. Диксон, бубен – это отражение всех миров Вселенной, пронизанных Мировым Деревом [13]. На музыкальном инструменте отразились вертикальная и горизонтальная структуры мира. Как правило, на мембране бубна изображены духи, их жилища, дороги, по которым к ним можно попасть. По мнению О. Диксона, реже символизируется какое-то одно понятие – солнце, молния, главный дух-покровитель и пр. [14].

Наружность шаманского бубна у многих народов чрезвычайно семантична. У хакасов строение бубна, которое дошло до наших дней, представляет круглую форму, две перекладины внутри, «из которых одна (рукоятка) – вертикальная, а вторая – горизонтальная, поперечная» [15], что указывает на отражение в строении данного инструмента представлений о вертикальной и горизонтальной структуре мира. Более того, рисунки на бубне обнаруживают определенное сходство с календарями 12-летнего цикла у алтайцев, а также присутствие элементов мифологической модели Вселенной, в основе которой лежат идеи мирового дерева и трехчленности мира [16].

Игрой на музыкальных инструментах иллюстрировались картины сотворения мира и человека. И. В. Октябрьская и А. М. Сагалаев в алтайских мифах в бубне находят черты Эрлика – духа Нижнего мира, сближающего его с духами-покровителями эпических певцов (у алтайцев кайэзи). Заметим, что мифы о происхождении музыкальных инструментов исследователи так же связывают с иным миром, а зачастую и нечистой силой, которая могла выступать и носителем музыкальных традиций. Так, например, персонаж дельбеген – чудовище, имеющее семь голов, одна из которых камлает, другая говорит сказки, третья поет, хаем (каем), четвертая хохочет [17]. Обладание музыкальными инструментами обитателями Нижнего мира И. В. Октябрьская и А. М. Сагалаев объясняют образом жизни этих обитателей (музицированием, весельем, играми) [18].

В шаманской практике существуют и обряды, связанные с созданием музыкального инструмента и игрой на нем. Так, при изготовлении первого бубна, как отмечает Л. П. Потапов, собиралось много народа. Гости обязательно приносили с собой угощение, а самому шаману дарили деньги. Когда бубен был обтянут шкурой, его ставили у порога дома шамана и ударяли по натянутой коже прутиками тальника. Происходило гротескное камлание и нанесение рисунков, после чего бубен обретал законченный облик, и шаман совершал его освящение [19].

Поскольку бубен отражает всю Вселенную, являясь пространством, в него должны поместиться и силы

четырех первоэлементов. Освящение бубна происходит по небесному кругу. Восток – юг – запад – север соотносятся со стихиями огня – воздуха – воды – земли. При этом каждой из сторон света (и первоэлементов) соответствует определенный этап обряда: разогрев бубна, очищение, окропление и помазание. Только после этого, по мнению шаманов, музыкальный инструмент пригоден для магических действий [20].

Интересно описывает канадская исследовательница К. Ван Дузен современный обряд освящения бубна, проводимый хакасской шаманкой Т. Кобежиковой. Посреди треугольника и трех свечей стояла хозяйка бубна – Алиса Кызласова. Бубен и владелец были окурены дымом можжевельника и трав. Далее, шаманка долго била в бубен и наблюдала за его владелицей. Т. Кобежикова приводила звуки и духа тюра (бубна) в соответствие с энергетикой нового шамана. Позже А. Кызласова рассказала, что видела духа бубна в образе животного, после чего почувствовала себя в комфорте со звуками тюра.

Таким образом, хакасский бубен устанавливает связь со сверхъестественной реальностью, на что указывает анализ места музыки в ритуальном обряде, единство шамана и музыканта, а также легенды о происхождении музыкальных инструментов.

Примечания

1. Потапов Л. П. Алтайский шаманизм. – Л., 1991. – С. 159.
2. Харнер М. Путь шамана. – М., 1999. – С. 43.
3. Там же.
4. Шаманизм (по ту сторону). – Мн., 2002. – С. 85.
5. Walker M. Music as knowledge in Siberian shamanism. – N-Y., 1985. – С. 277–278.
6. Тарбанакова С. Н. Элементы театрального искусства в шаманских мистериях алтайцев // Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции. – Якутск, 1992. – С. 46.
7. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. – Новосибирск, 1989. – Кн. 2: Человек. Общество. – С. 169.
8. Там же. – Кн. 3: Знак и ритуал. – С. 179.
9. Потапов Л. П. Указ. соч. – С. 164.
10. Там же.
11. Там же. – С. 160.
12. Диксон О. Шаманское целительство. – М., 2004. – С. 316.
13. Там же. – С. 283–284.
14. Там же. – С. 287.
15. Потапов Л. П. Указ. соч. – С. 171.
16. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири... – Кн. 3: Знак и ритуал. – 209 с.
17. Там же. – С. 181.
18. Там же. – С. 179.
19. Там же. – Кн. 2: Человек. Общество. – С. 168.
20. Там же. – С. 288.

ГЕНЕЗИС ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА КЕМЕРОВО (1927–1934 гг.)

А. И. Бураченко

В общем, городок [Щегловск] [1] скудный, носящий еще все черты провинциальной дыры; но, повторяю, кое в чем уже сказывается громадный рост кузнецкой угольной промышленности.

А. В. Луначарский (1929) [2]

Сегодня палитра театрального пространства Кемерова складывается из творчества 5 профессиональных коллективов: драматического, музыкального, театра кукол, театра для детей и молодежи (который единственный является муниципальным, все остальные – государственные) и театра «Слово», функционирующего при Государственной филармонии Кузбасса. Число театральных премьер (в среднем 20–25 новых спектаклей за сезон), представительная репертуарная афиша театров позволяют заявить о большом по количеству и качеству предложении в сфере художественного потребления. Существуют у театров и проблемы, связанные с новыми экономическими условиями [3]. Это состояние современной театральной жизни впрямую связано с теми историческими предпосылками, которые обеспечили город довольно-таки насыщенным театральным пространством. По большому счету, модель театрального пространства была сформирована именно в советские годы, точнее, в 30-е гг. В этот период был создан Кемеровский областной драматический театр, который в негласной табели о рангах является головным театром не только города, но и Кузбасса, поэтому процесс формирования театрального пространства, в первую очередь, связан с выяснением специфики создания данного театра.

Формирование театрального пространства г. Кемерово уже рассматривалось ранее, но в каждой работе решалась та или иная проблема и к общему знаменателю – выяснению специфики создания театрального пространства – они приведены не были. Так, театроведческая дипломная работа В. Смагина «Кемеровский областной драматический театр имени А. Луначарского (1934–1960 гг.)» (1961) является первым опытом создания истории Кемеровского театра. Здесь представлены многие из ныне утраченных свидетельств, которые могут пригодиться исследователю в процессе скрупулезного создания картины первых десятилетий первого кемеровского театра. Работы А. П. Лелякова, рассматривающие процесс становления театрального искусства в Кузбассе, соответствуют тем установкам, которые преобладали в 70-х гг., потому логичен подбор фактов в анализе проблемы, а также выводы по теме. «Таким образом, творческий путь театров Кузбасса в 1927–1941 гг. показывает, что в условиях социально-экономических преобразований, завершившихся победой социалистического строя, они достигли небывалого развития. Под идей-

ным руководством Коммунистической партии и при активной поддержке Советского государства сценические коллективы края превратились в боевое и мощное оружие идейно-художественного воспитания народа» [4]. П. Князев в рукописи «Воспоминания» представил беллетризованную версию развития рассматриваемого театра, к тому же автор сам являлся активным участником многих событий, что переводит его работу в один из важнейших источников по истории театра Кемерово, но не является полноценным с позиций научной строгости исследованием.

Работа Ю. Штальбаума [5] представляет один из современных вариантов восприятия театра той исторической эпохи, но фокус данной работы расположен вне профессионального искусства, автор проанализировал в основном историю деятельности любительских театральных объединений Кузбасса. В исследовании Е. Берсеневой [6] обзорно представлен процесс возникновения и становления профессиональной труппы в г. Кемерово. Однако в данном исследовании мало проявлена авторская позиция, есть лишь летописные по характеру упоминания о тех или иных событиях в театральном пространстве города, которые, естественно, в целостную картину не складываются. В работе Е. Поповой [7] обозначены основные проблемы становления театрального искусства Западной Сибири в анализируемый нами период, выявлены условия формирования театрального искусства, состав театральной интеллигенции, проведена классификация зрителей. Но автор ставил целью анализ лишь локального периода развития театра (1929–41 гг.), в данной работе не прослежена перспектива развития театров, нет выяснения факторов складывания модели театрального пространства отдельного региона.

То есть, как мы видим, полной картины генезиса театрального пространства в исследованиях предшественников представлено не было. Цель нашей статьи состоит в рассмотрении факторов формирования театрального пространства Кемерова, значимость данной цели видится в выяснении той совокупности условий, которые привели к созданию профессионального театра в г. Кемерове. Признанной датой, с которой начинается отсчет деятельности профессионального театра, является 1934 г. Однако необходимо выяснить «подводные» течения того процесса, который привел к созданию в Кемерове постоянной труппы.

В 30-е гг. театр был, пожалуй, единственной возможностью проникнуть в самые отдаленные уголки страны (средства массовой коммуникации не были развиты, киноискусство еще формировалось, развитие киносети шло параллельно развитию сети театральной), а цель просвещения как никогда была актуальной для всего пространства СССР – не стоит даже приводить статистику неграмотности населения, отметим только, что ликбез – это явление 20–30-х гг., и ликвидация неграмотности в масштабах огромной страны должна была стать делом первостепенной важности. Как отмечал в 1927 г. первый нарком просвещения А. Луначарский, «просвещение и индустриализация, просвещение и хозяйство абсолютно неразрывны <…> это один и тот же процесс» [8]. И далее: «…искусство имеет еще другую роль – идеологическую роль, роль агитатора и воспитателя, которым мы пользуемся,

чтобы агитировать за нашу идею. И права Н. К. Крупская, которая говорит, что никакой логической мыслью не овладеть вниманием масс так, как тем взволнованным и образным словом, каким обладает в разных областях искусство» [9]. Геополитические, не только идеологические, проблемы решались с ориентировкой на то, что идею коммунизма не воплотить, не «переделав» сознания населения. Конечно же, утопичен был план создания огромной сети театров по всей стране (динамика роста в 30-х гг. подробно освещена в работе В. Нейгольдберга) [10], но он дал щедрые плоды: ни в одной стране мира не было создано такой системы театрального обслуживания, как в советской России. В 1934 г., например, в отчете столичного чиновника о деятельности сибирской театральной сети можно найти следующие цифры: «Рост сети театральных предприятий по годам представляется в следующем виде: 1930 г. – 8 театров, 1931–33 – 10, 1934 – 13, 1935 – 15 (намечается)» [11].

Именно в 30-е гг., как отмечают современные исследователи самодеятельного творчества тех лет, «во-первых, в верхах складывается четкий образ-схема построения социалистической культуры, а во-вторых, – создается ассортимент ее образцов, эталонов, стандартов для повсеместного тиражирования. Центральной идеей, внутренним смыслом процесса “моделирования” было стремление собрать все наличные культурные ресурсы под эгидой административно-командной системы» [12]. Подкрепляется эта мысль тем, что, к примеру, уже к 1930-м гг. «вводится всеобщее обязательное начальное образование», «создается система профессионального обучения, развивается среднее и высшее образование. Формируется общесоюзная сеть СМК» [13]. Утверждаемая модель культуры санкционировала то, как отмечает авторитетный исследователь театральной жизни советского периода В. Дмитриевский, что «в 1920–50-х гг. политические установки партии и государства напрямую транслировались в творческую практику, реализовывались в культурной политике, внедрялись в массовое сознание и определяли ценностно-нормативные ориентации значительных контингентов населения»; «внедряемое партийно-государственным аппаратом тотальное единомыслие, возведенное в ранг идеологии, вынуждало искусство художественно возвышать, одухотворять, эмоционально насыщать санкционированную пропагандой мифологию. Установка на непременную общепонятность искусства, обусловившая примитивизацию духовных и художественных связей, заданность и упрощенность метафорического ряда, бедность художественного языка, воспитала в поколениях широкой публики духовное иждивенчество и одновременно превосходство “народа” над “интеллигенцией”, заказчика над художником» [14]. Действительно, в советское время театр призван был выполнять не совсем свойственную для него функцию по просвещению и воспитанию народа в русле общегосударственной идеологии. Театру, в этом понимании, не нужно было творчески развиваться, а лишь быть послушным исполнителем определенного социального заказа. При таком подходе не стоит удивляться, что театр был взят под пристальный контроль, он должен был стать верным орудием воспитания масс. Поэтому, хотя развитие театра в СССР и происходило

по указке «сверху», но благодаря этому он становился общедоступным, а ареал его распространения и влияния был уникальным в мировой истории.

Процесс реализации отмеченной выше культурной политики в конкретном городе мы и рассмотрим в данной работе. Предварительно необходимо охарактеризовать культурную ситуацию в Кемерове, определить его стартовые возможности. По мнению известного исследователя культурных процессов М. Кагана, «подобно тому, как история народа порождает его национальное самосознание, история города порождает развитое городское самосознание» [15]. Также автором определены факторы, обусловливающие культурную жизнь города: 1) географический, природный («включает в себя и климатические условия жизни города, и особенности ландшафта, среды, в которую город вписан») [16]; 2) «социальный статус города и основная направленность деятельности его обитателей»; 3) архитектурный и 4) эстетически-художественный, от силы, авторитета, влияния которого «зависит характер эстетических потребностей горожан, уровень их вкуса, критерии поведения» [17]. Таким образом, выявление факторов генезиса театрального пространства требует и анализа факторов становления городского самосознания. Соответственно, для нашего исследования будет важным рассмотреть следующие моменты: 1) стартовые возможности города, его культурную традицию; 2) причины наращивания темпов культурной жизни в 30-е гг.; 3) процесс формирования профессионального театра в Кемерове.

Единственным культурным центром города являлся построенный к юбилею советской власти в 1927 г. Дворец Труда (впоследствии в этом здании располагалась Кемеровская филармония, а сейчас Кемеровское областное училище культуры). Здание принадлежало Окружному совету профсоюзов, которое контролировало деятельность и в области театра тоже. Театральный процесс Кемерова в начале 30-х гг. представлен активной работой любительского объединения – в Щегловске работал Пролеткульт Кемеровского рудника [18]. Но при всех его достоинствах, это все же был по своей природе самодеятельный театр и отношения «театр-зритель» здесь были иными, чем в профессиональном театре.

Что касается профессионального театра, то ежесезонно обслуживать город приглашалась труппа из других городов Сибири, с которой горсовет заключал договор. Но, в сущности, профессиональный театр не нужен был властям города, так как это было накладно и в финансовом, и организационном отношениях. Показателен эпизод взаимоотношений городских властей и приглашенной труппы из Томска. В конце сезона 1927/28 гг. на закрытом заседании Кузнецкого окрисполкома по вопросу отношений с труппой артистов было решено: «Вследствие убыточности труппы считать необходимым просить РКИ и прокуратуру в конфликтном порядке расторгнуть договор» [19]. Один из выступавших в пользу этого решения (некто Гарбуз) заявил, что «труппа была не нужна, но согласно заключенному договору нам ее навязали» [20]. Таким образом, организация работы профессионального театрального коллектива решалась на местном уровне и из-за слабости административно-финансовой стороны была обречена на неуспех.

Даже и в ноябре 1936 г., когда профессиональный театр закрепил свои позиции в Кемерове, ситуация с постановкой театрального дела в городе была довольно напряженной. Директором театра А. Ивановым на совещании директоров театров Сибири отмечены следующие моменты: «Мы работаем в одном городе с цирком и должны работать на одном принципе с ним, а они работают на каких-то особых льготах и поэтому, когда мы предлагаем в учреждении сезонные билеты, нам говорят, почему у вас нет скидки. Почему у цирка скидка? <…> Кемеровский театр всегда считался самым трудным местом в Западной Сибири. Ведь товарищи учтите – город растянут на 15 км. И рабочие завода, когда им предлагают идти в театр, говорят, дайте нам средства передвижения. Город отрезан от рудника. Актер же кроме грязи в городе, кроме плохой квартиры ничего не имеет, и мы за халупы, в которых нельзя жить, доплачиваем в месяц четыре тысячи сто рублей» [21]. Налицо отсутствие конкурентоспособности театра, несоответствующие материальные условия и, что самое главное, внехудожественные проблемы организации зрителя.

Для формирования театрального пространства важен существенный фактор – наличие, состав и качество публики. Во второй половине 20-х гг. город Кемерово являлся небольшим провинциальным городом. По архивным данным в 1930 г. в городе проживали 51 тыс. человек, 40 % из них были заняты в промышленности (в 1934 г. уже 60 % были связаны с деятельностью индустриальных объектов города) [22]. Как отмечает современный исследователь, характеризуя зрителей рабочих районов Кузбасса, «проблема посещаемости театра населением заключалась не в недостатке средств на покупку билетов или отсутствии свободного времени, а во все еще недостаточной развитости художественных потребностей, прежде всего у представителей рабочих профессий» [23]. Этому есть объяснения. «Преимущественно экстенсивный путь развития неизбежно рождал и наращивал черты экстенсивности развития городов Кузбасса: шло быстрое, запредельное наращивание промышленного потенциала при резком отставании “социальных тылов”, преимущественно механический рост населения и т. д.» [24]. Индустриализация советского образца требовала именно такого наращивания рабочей силы, рабочие рекрутировались, в основном, из числа выходцев из деревни. Нарушая все законы создания городов, власть решала судьбу нового населенного пункта, при этом «фактически город стал поселенческим приложением к промышленному объекту, а люди стали трудовыми ресурсами», в результате чего «большинство городов Кузбасса в 1930-е гг. представляли собой конгломерат промышленных зон и поселков с отсутствием общегородского ядра, что превратило их в нечто аморфное и слабо структурированное» [25]. Возникшие города являлись по своей природе искусственными образованиями, «соцгородами». Как отмечается в одном исследовании, «возникли обширнейшие зоны поселений, которые нельзя отнести ни к городу, ни к селу. “Соцгорода” первых пятилеток, заложенные часто буквально на пустом месте, по существу представляли собой города-заводы, города-фабрики, города-шахты. Миллионы людей десятилетиями жили в землянках, вагончиках, “временных” бараках, общежитиях» [26]. Соответст-

венно, театр такого индустриального города оказывался в особом пространстве, лишенном традиций, лишенном потребности в элитарном искусстве, необходимо было решать общегосударственные экономические проблемы, до «буржуазных» эстетических изысков не было дела. Следовательно, инфраструктура города была не развита. Щегловск, созданный в 1918 г., не имел сложившейся культурной традиции. Можно констатировать, что отсутствие особой культурной среды, своеобразных дрожжей, не позволяло профессиональному театру быть.

В начале 30-х гг., особом переломном периоде создания профессионального театрального пространства, вопрос формирования театральных коллективов городов Кузбасса взяло на себя Управление зрелищных предприятий (УЗП) при Отделе народного образования Сибирского краевого исполнительного комитета. Чтобы понять, как Кузбасс вливался в общесоюзное театральное пространство, необходимо остановиться на состоянии театрального дела в Сибири.

Государственная театральная политика в практическом ее разрешении (а не декларации лишь целей и задач, что характерно для бурных послереволюционных лет) развернулась в полную силу в 1930 г., когда появилось постановление СНК РСФСР «Об улучшении театрального дела», согласно которому театр «должен активно включиться в мощно развивающееся социалистическое строительство и превратиться в доподлинное орудие коммунистической пропаганды. Театр должен более широко охватить рабочего и крестьянского зрителя, перестроив свою сеть лицом к промышленным центрам и колхозным районам» [27]. Такое отношение к театральному искусству оформилось благодаря проекту Наркомпроса РСФСР о мероприятиях по улучшению театрального дела в РСФСР, где в первую очередь решался вопрос об организации театрального дела (создании театральных трестов УЗП), о рациональном развитии театральной сети [28].

Организация Управления зрелищными предприятиями в Сибири началась в сроки, сходные с общесоюзными, – рубеж 20–30-х гг. В резолюции по докладу СибОНО о художественной работе в крае отмечалось: «В условиях социалистического строительства, решительного наступления на капиталистические элементы города и деревни и неизбежного, вследствие этого, обострения классовой борьбы, все формы художественной работы приобретают особо важное значение как могучий фактор политического воспитания масс и вовлечения их в активную творческую работу» [29]. Относительно художественного аспекта было сказано, что «состояние этой работы в крае является неудовлетворительным на всех своих участках и эта работа, как со стороны материально-организационной, так и со стороны идеологической и художественной до сих пор, несмотря на некоторые сдвиги, значительно отстает от других участков культурной работы в деле политического воспитания масс соответственно задачам реконструктивного периода» [30]. Это проявлялось, в частности, в том, что «руководство художественной работой в крае почти отсутствует. КрайОНО, ни тем более ОкрОНО, не могут еще осуществлять руководство художественной работой в крае за отсутствием необходимого для этого аппарата и кадра работников в низовой сети» [31]. КрайОНО вменялось для решения этой задачи «в ме-

сячный срок оформить организацию Краевого Управления Зрелищными предприятиями (УЗП) и представить финансово-производственный план его работы, предусмотрев в нем вопросы расширения театральной и цирковой сети, создание передвижных театральных коллективов для обслуживания рабочих центров, районных сельских центров, крупных колхозов и совхозов, обеспечения дальнейшего развития филиалов театра пролеткульта, создание ТРАМ и ТЮЗ (театра юного зрителя)» [32]. Были также предложены варианты решения вопросов финансового и кадрового обеспечения новой организации.

Проблема несоответствия уровня художественной работы государственным установкам анализируется и в другом документе. Устав будущего предприятия (УЗП) и положение о его работе были сопровождены докладной запиской от КрайОНО, в которой представлялась ситуация постановки художественного дела в крае. Исходным документом является Резолюция партсовещания при АПО ЦК ВКП(б) «Об очередных задачах театральной политики», согласно которой предлагалось приступить к плановому расширению сети зрелищных предприятий (количественно), снизить входные цены, делая доступными зрелищные предприятия пролетарским массам, способствовать социалистическому переустройству деревни через деревенский театр, создавать и оказывать помощь театрам народностей, «выровнять» идеологическую и художественную сферу деятельности театров [33].

Взяв за основу данное направление общесоюзной театральной политики, авторы докладной записки рассмотрели состояние зрелищного дела в крае. Была констатирована заброшенность данного участка работы, «следствием чего в КрайОНО отсутствуют точные сведения по всем разделам работы зрелищных предприятий, точно так же, как они отсутствуют в округах» [34]. Поэтому анализ работы производился по информационным письмам директоров театров о хозяйственных проблемах, содержательная сторона изучена по материалам органов ЛИТО и материалам обследования инструкторами дел в народном образовании. По этим сведениям, «назвать театр массовым распространенным зрелищем Сибири – несколько рискованно» [35], потому как в крае на 20 окружных центров имеется 9 драматических зимних театров (на 8294 зрителей), 2 летних (на 1200 мест), то есть 11 театров со средним показателем зрительской наполняемости 863 человека. Последняя цифра уменьшится, если вычесть количество целевых мест (казенных, красноармейских и пр.); к тому же все театры расположены в крупных городах края. Далее, было отмечено несоответствие помещений театральным требованиям (миниатюрные сцены как результат переделки в театральное здание бывшей тюрьмы (Барнаул), купеческого собрания (Новосибирск) и пр.), отсутствие в них подсобных помещений [36].

Одной из проблем сибирских театров являлся сезонный характер организации театрального дела, приводящий к тому, что «во-первых, театральные предприятия Сибири загружаются производством на 50–65 %, и только в отдельных случаях загрузка доходит до 80 %, во-вторых, сезонная смена художественной рабочей силы увеличивает накладные расходы по формированию трупп, перевозки их из Москвы и обратно и т. д. В-третьих,

приглашаемая на сезон художественная рабочая сила, не будучи обеспечена работой круглый год, – гарантирует себя от безработицы в остальные сезоны повышенными ставками, что удорожает стоимость художественных коллективов на 20–25 % их действительной стоимости. В-четвертых, считая себя постоянно не связанными с работой данного предприятия, художественные коллективы не могут быть кровно заинтересованы в 100 % качестве работы его как по линии художественной, так и в особенности – материальной» [37]. Все это, по мнению авторов докладной записки, приводило к тому, что «на театральные предприятия ложатся колоссальные накладные расходы, удорожающие ведение театрального производства» [38]. В такие сроки (5–6 месяцев сезонной работы) коллективы «не могут путем тщательной подготовки, отбора из подготовленного репертуара – создать нужные нам идеологически выдержанные и высокие по художественному мастерству произведения» [39]. Конечно, объективно причины этого обнаруживались в желании директоров сделать работу театров более эффективной за счет увеличения количества постановок (для привлечения зрителя новым спектаклем), зачастую в ущерб качеству. Так, согласно статистике, приведенной в этом документе, руководствуясь положением Главреперткома о качестве и возможности постановки тех или иных пьес, представлены следующие показатели: по 6 театрам было поставлено 149 пьес, из них рекомендуемых (литера «а») – 36 %, приемлемых (литера «б») – 36 %, сомнительных (литера «в») – 19 %, запрещенных – 2,9 %, неопределенных пьес – 6,1 % [40]. То есть, около четверти всех пьес не являлись идеологически пригодными. Финансовое состояние театральной работы также представлялось плачевным: деятельность театров дотируется из местных бюджетов, что не решает проблем, так как «1) не устраняет малой емкости театров, что не даст возможности – за счет увеличения числа зрителей и уменьшения цен на билеты – превысить их доходную часть до пределов самоокупаемости и 2) не устраняет причин, влияющих на художественную ценность постановок, которая должна служить и может служить вторым основным стимулом 100 % загрузки зрительного зала посетителями» [41].

Документы, предваряющие создание УЗП, содержат не просто констатацию факта плачевного состояния театрального дела в Сибири, но дают развернутое представление о достоинствах и недостатках новой формы организации зрелищной работы в крае. Среди преимуществ централизации зрелищного дела были выделены следующие: 1) дается возможность «немедленно приступить к организации постоянных художественных коллективов различных жанров; 2) обеспеченность постоянной работой работников художественного труда немедленно повысит ответственность их перед производством, и будет служить стимулом все большей и большей заинтересованности в нем; 3) уничтожится зависимость актера от произвола режиссеров, что даст возможность создания подлинно советской атмосферы в театральном производстве; 4) планомерная переброска художественных коллективов по городам, вошедшим в объединение на непродолжительные сроки (3–4 месяца), даст возможность работать с незначительным по количеству репертуаром,

что в свою очередь даст возможность его тщательной, художественной подготовки; 5) постоянная работа ансамблей поведет к дифференциации их по жанрам (театр сатиры, комедии, драмы классической, революционной и т. д.), а в перспективе – поведет к созданию высокохудожественных театров всесибирского значения; 6) наличие различных жанров драматического искусства разрушит однотипность постановок, так надоевших зрителю; 7) будет создана база для непрерывного художественного роста, накопления репертуарного капитала у театров и 8) даст возможность проводить отбор только наиболее социально значимых произведений, подлежащих показу зрителю» [17, лл. 39–40]. И, по мнению авторов сибирского УЗП, «централизация даст возможность устранить все дефекты идеологического порядка» [42].

В части финансовой деятельности театра новый механизм управления театрами: «1) загрузит работой предприятия до 90–100 %, что сократит непроизводственные расходы по содержанию адм. хоз. состава; 2) уменьшит количество организационных расходов за счет отказа от ежегодных формирований трупп и сокращения связанных с ними расходов; 3) за счет правильного нормирования труда худ. персонала, [позволит] сократить на 20–25 % расходы по месячному фонду зарплаты; 4) совершенно изжить сверхурочные; 5) заменить денежную оплату отпусков натурой, без ущерба для дела; 6) за счет проводимого сокращения непроизводительных расходов – приступить к реконструкции зрелищных предприятий в сторону их расширения; 7) за счет увеличения вместимости помещений; на основе повышения качества работы и при политике снижения входных цен – увеличить посещаемость зрелищных предприятий до 100 %, что даст возможность перевести их на самоокупаемость» [43].

Идею создания поддержали и Наркомпрос РСФСР (см.: [53]), и I Сибирское краевое совещание театральных работников, и Коллегия ОНО Крайкома ВКП(б), и Сибкрайрабис [44]. Разработчиками пакета документов об организации УЗП были учтены и мнения мест – по всем окрисполкомам и горсоветам были разосланы проекты положения и устава УЗП – и в целом 8 исполкомами были одобрены (за исключением Томского окрисполкома, отметившего те же недостатки, что и разработчики, и Барнаульского, от которого не последовало ответа); что примечательно, Кузнецкий ОИК (располагавшийся в Щегловске) не мог (!) войти в УЗП на основании того, что театр-клуб принадлежал Окрпрофсовету [45].

Уже в конце 1929 г. создание УЗП было одобрено Сибкрайисполкомом. Устав и положение о Сибирском краевом УЗП были с некоторыми изменениями утверждены 7 февраля 1930 г. По сути это было хозрасчетное предприятие, призванное осуществлять в Сибири наиболее рациональное руководство, развитие, объединение и управление художественным производством при КрайОНО.

Другим важным государственным почином, связанным с изменением ситуации в театральном деле Кузбасса, является Постановление ЦК ВКП(б) о работе парторганизаций Кузбасса от 26 октября 1930 г. Как отмечается в комментариях к этому важному для развития промышленности Кузбасса документу 1930 г., «в целях обеспечения выполнения решений 14 съезда

ВКП(б) о создании на востоке страны новой угольно-металлургической базы – Урало-Кузнецкого промышленного комплекса – Центральный Комитет созвал в октябре 1930 г. организационное совещание с участием представителей местных партийных организаций Кузбасса в связи с развертывавшейся реконструкцией старых и строительства новых механизированных шахт. На ликвидацию разрыва между масштабом выдвинутых перед Кузбассом задач и состоянием организационной и воспитательной работы были направлены предложенные ЦК меры по обеспечению технической оснащенности шахт, роста квалификации рабочих и инженерно-технических кадров, улучшению их материального положения и культурно-бытового обслуживания, повышению роли партийных, профсоюзных и комсомольских организаций в воспитании трудовой дисциплины, вовлечении основной массы рабочих в социалистическое соревнование и ударничество» [46]. Развертывание промышленности в Кузбассе предполагало и усиление линии культурного строительства. «Наркомпросу, фракции Цекпроса и Сибкрайкому обеспечить полное проведение в Кузбассе всеобщего обучения и ликвидации неграмотности, перебросив для этой цели необходимое количество педагогов. В течение 1931 г. приступить к постройке фабрично-заводских семилеток в Прокопьевске, Щегловске, Ленинске и Анжерке, мобилизовав необходимые средства за счет хозяйственных организаций, местных и центрального ссудно-строительных фондов» [47]. Косвенно данное постановление повлияло на развитие театрального дела в Кузбассе.

В начале 1931 г. был проведен анализ дел в Щегловском отделении УЗП. Как отмечает управляющий УЗП тов. Эрганов, по финансово-хозяйственной части отделение находилось в запущении: нет системы в ведении бухгалтерии и делопроизводстве, в отпуске материалов, нет четкого распределения обязанностей в системе управления отделением, отсутствует система массово-политической работы и организации зрителя, нет уважения к зрителям, не работает художественно-политический совет, отсутствует буфет, явна коммерческая направленность театра и пр. [48]. Были предъявлены претензии к сценической технике, к сформированности труппы (из 28 человек 16 мужчин, 12 женщин, наличие одноплановых актеров, неверно производится оплата труда, нерациональное использование труда артистов), к деятельности художественного руководства, репетиционной деятельности, квалификации персонала обслуживающих цехов и пр.

В связи с широким развертыванием художественного обслуживания Кузбасса после постановления 1930 г., УЗП разработало программу. Кузбасс был выделен из общего производственного плана в самостоятельную единицу [49]. Баланс выполнения плана на 1931 г. по Кузбассу был следующий: расходы – 532,8 тыс. руб., доходов – 403, 8 тыс. руб., дотация – 129 тыс. руб., «покрываемая заинтересованными центральными и местными организациями» [50]. Стоит привести программу УЗП полностью, так как это один из вариантов создания театрального пространства на «пустом» месте. Намечалось сделать следующее:

1) «Развернуть сеть театров, цирков и других видов зрелищ, с расчетом охвата в 1931 г. художественным обслуживанием каждого рабочего в пятидневку один раз», что предполагало создание театрально-цирковой сети, увеличение количества коллективов, работающих на территории Кузбасса до 11 шт.

2) «Наметить репертуар драмы, малых форм, концертов, эстрадных ансамблей и цирков, отражающих нашу социалистическую стройку, борьбу за промфинплан, соцсоревнование и ударничество, дающих возможность культурно-политического воспитания и классовой закалки рабочих масс Кузбасса.

3) Шире поставить общественно-массовую работу как внутри театров, так и на предприятиях, раскомандировках, [в] бараках, казармах, общежитиях и клубах, проводить беседы и доклады на текущие общественно-политические темы, вынося на обсуждение рабочих тексты предполагаемых постановок, макеты художественно-декоративных оформлений и т. д.».

4) Организовать работу худполитсоветов.

5) Создать при театрах институт театральных организаторов из представителей различных организаций.

6) Шире развернуть работу вокруг театральных постановок, устраивая диспуты, зрительские конференции, беседы и доклады, как внутри театра, так и на предприятиях по вопросам репертуара, привлекая к этому членов художественно-политических советов и организаторов. Наряду с этим, наладить систематическую работу театральных и зрительских стенгазет, добиваясь большей критики и самокритики всех недостатков художественной работы.

7) Обратить особое внимание на дело создания в Кузбассе первого рабочего театра, который по своему социальному составу и направлению должен быть театром, не только отражающим в художественной форме наше социалистическое строительство, но главным образом – театром, который будет выковывать и воспитывать новые, молодые, советские кадры в нашем коммунистическом духе, прививая им в работе метод диалектического познания;

8) Поставить перед профсоюзами вопрос о необходимости широкого охвата членов профсоюзов и их семей системой целевых спектаклей, добиваясь стопроцентной нагрузки театров организованным зрителем;

9) Предлагаю на основе настоящего приказа, разработать в двухнедельный срок календарный план и ряд конкретных мероприятий, обеспечивающих своевременное выполнение поставленных перед СибУЗП задач, связанных с широким развертыванием художественного обслуживания "Большого Кузбасса"» [51].

Художественное обслуживание Кузбасса было поставлено под контроль. Уже в декабре 1931 г. КрайУЗП докладывало на совещании Союза угольщиков Запсибкрайкома. В общем, на совещании было отмечено, что произошли изменения в сторону улучшения, однако вопрос о художественном обслуживании Кузбасса «не поставлен на необходимую высоту, художественное качество работающих в Кузбассе театров (за исключением Анжерки) неудовлетворительно» [52]. Культсовещание Угольных районов по работе КрайУЗП в Кузбассе по итогам 1931 г. отметило отсутствие конкретного плана работы (что, в частности, привело к тому, что на одной и той

же площадке оказывалось по два коллектива одновременно), отсутствие материальных возможностей (неприспособленность помещений зданий к спектаклям приезжих коллективов, что сказывалось на художественном качестве спектаклей), слабая агитмассовая работа, проявившаяся в недостатке зрителей, отсутствие пьес необходимого репертуара и пр. [53].

Задачей для руководства было создание профессионального театра в Кузбассе. Для достижения этой цели необходимо было закрепить работу театров в Анжерке и Прокопьевске, специально выделив для этого целевое ассигнование по краевому бюджету (предполагалось просить Наркомпрос о дотации для художественного обслуживания Кузбасса), также привлечение средств от профсоюзных организаций. Были приглашены из Ленинграда театр «Красный факел» (с 15 сентября 1931 г.) и «Культфронт» из Киева. Далее, проговаривались моменты написания пьес, отражающих борьбу угольщиков за создание второй угольно-металлургической базы на Востоке (не менее трех), приглашения профессиональных театров из центра, разработки программы массовой работы по привлечению зрителя в театры через теауполномоченных и участия в художественно-политических советах и пр. [54].

Недостатки, отмеченные на совещании, были частично устранены. Однако основная проблема по театральному обслуживанию Кузбасса состояла в следующем: даже если сделать деятельность театральных коллективов в Кузбассе стабильной через формирование сезонных трупп и приглашение столичных коллективов, все равно необходимо предусмотреть дополнительное финансирование. Стоимость входных билетов на территории Кузбасса была снижена, отсутствие собственных (подконтрольных УЗП) помещений с рентабельной заполняемостью зрительного зала приводило к убыточности театральных трупп. В 1932 г. театры, работавшие в Кузбассе, дотировались: из краевого бюджета – 171 тыс. руб., из бюджета КрайОНО – 146 тыс. руб. [55]. Эта сумма (317 тыс. руб.) по тем временам огромна. К примеру, в 1933 г. 3 театрам (гг. Новосибирска, Омска, Томска) было выделено дотации в размере 153 940 руб. 73 коп., тогда как Кузбасс (4 театра гг. Сталинска, Кемерово, Анжерки, Прокопьевска) получил 495 204 руб. 77 коп. Получается, что Кузбассу было выделено в 3,2 раза больше дотации, нежели иным театрам системы УЗП. Закономерен вопрос, а был ли результат, происходили ли резкие изменения в театральном пространстве Кузбасса? Судя по документам архивов, можно сказать, что нет. Показателен в этом плане факт преждевременного закрытия сезона Кемеровского театра в марте 1933 г.

17 марта 1933 г. на объединенном совещании (где присутствовали представители Культпропа ВКП(б), КрайУЗП, Президиумов горсовета и ГСПС) по вопросу о работе театра в г. Кемерово было решено: «1. Констатировать, что прекращение работы труппы, работающей в г. Кемерово (с 20-го марта), вызвано в основном: а) неудовлетворительным качеством выпускаемой театром продукции; б) непринятием со стороны КрайУЗП достаточных мер для укрепления и качественного улучшения труппы; в) бесхозяйственностью со стороны дирекции театра и недостаточно активным участием профсоюз-

ных организаций в деле организации зрителя, что в значительной степени привело к выполнению доходной части сметы театра приблизительно наполовину» [56]. Театр был расформирован, часть работников переведена в другие театры УЗП, остальным предложили войти в состав труппы совхозно-колхозного театра [57]. Однако городскими властями признавалось, что недопустимо оставить Кемерово без театра, потому предполагалось обязать УЗП устроить гастроли драматических коллективов на весенне-летний период [58].

Как видим, причина закрытия крылась в художественной неполноценности театра, неспособности организовать зрителя, из чего следовала его малая посещаемость и что, в общем, привело к убыточности: зам. управляющего УЗП М. Мильштейном было выяснено, что «доходная часть сметы выполнена менее чем на 50 %, а расходная почти полностью» [59]. Однако такой вывод требует некоторой корректировки, так как не только финансовая деятельность театра стала виной закрытия.

Первой проблемой организации сезона 1932/33 гг. стала невозможность своевременно начать сезон. Так, в ноябре 1932 г. Президиум горсовета отказал Гортеатру, ходатайствующему об отпуске 10 000 руб. для начала сезона, мотивируя это тем, что «со стороны КрайУЗП не выполнено обязательство в части начала работы театра, так как съехавшаяся труппа является лишь частью намеченной труппы, с которой приступить к работе нельзя, и что приехавшие артисты имеют вынужденный простой, что ведет за собой излишний расход, являющийся увеличением дефицита. Президиум предупреждает КрайУЗП, что если труппа не приступит к работе в ближайшие дни и со стороны КрайУЗП не будет обеспечено финансирование для разворота работы труппы, то Президиум всякую ответственность с себя слагает и будет вынужден пересмотреть свое постановление от 21 октября на предмет его отмены».

Показатель творческой несостоятельности работавшей труппы также сомнителен. В докладе художественного руководителя театра тов. Скалова об итогах деятельности с 21/XII-32 г. по 1/III-33 г. и дальнейшей работе театра сказано: «Крепко слажены и успешно прошли пьесы “Разлом”, “На всякого мудреца” и др. и при правильной расстановке актерских сил, при наличии материальной базы для оформления спектаклей, как-то: реквизит, парики, все это у нас отсутствует, можно довести качество выпускаемой продукции до 100 %. В настоящее время я приступил к работе над производственной пьесой “Мастер”, которая может удержаться в репертуаре только при наличии организованного зрителя» [60]. Скалов считал, что профсовет и общественные организации должны помочь, потому как «театр может зажить и крепко встать на ноги только при наличии орг-зрителя и дело парт. и профорганизаций помочь в этом театру. Нужно в систему работы театра ввести устройство зрительских конференций, диспутов и через них изживать те или иные производственные недостатки и знать запросы массы и общественности к театру» (там же). Также отмечалось, что для обслуживания обеденных перерывов, раскомандировок и т. д. была сформирована бригада, приготовлена соответствующая программа, но «сейчас мы вынуждены сидеть и бездействовать, ибо нет инструмента

(гармонь), который дает соответствующую окраску и крепость бригадному репертуару, программа идти никак не может» (там же). Под угрозой срыва оказались намеченные премьеры, так как театр испытывал нужду в строительных материалах, что сказывалось на выпускаемых спектаклях [61]. То есть театр был готов к работе, но мешала слабая материально-техническая база, отсутствие системы организации зрителя, что, так или иначе, зависело от городских властей.

На общем собрании работников театра при роспуске театра Кемерова были названы явные причины закрытия: отсутствие соответствующей материальной базы и неверная практика формирования труппы; здесь же прозвучали замечания работников театра об отношении города к театру. Театр был поставлен в условия конкурентной борьбы с Пролеткультом, причем Пролеткульт «завладел» площадкой так, что в печати его спектакли получали обязательный отклик, а деятельность труппы городского театра замалчивалась. Таким образом, опыт закрытия кемеровского театра показал, что работа профессиональной труппы впрямую зависит от отношения города к театру, и не только в обеспечении необходимых материальных условий, но и по части формирования необходимого имиджа театра, другими словами, создание и развитие профессионального театрального пространства зависит во многом от постановки дел на местном уровне, ибо, как мы видим, приказы и контроль «сверху» не имели необходимого действия.

Попытки организовать сезон 1933/34 гг. также потерпели фиаско. 31 июля 1933 г. председателю Кемеровского горсовета было отправлено письмо от управляющего УЗП И. Станчича, в котором говорилось: «Неудачный опыт прошлого года, когда, в связи с запозданием выяснения этого вопроса, формирование труппы для Кемерова было проведено с большими дефектами, следствием чего досрочно была закончена работа этой труппы, – заставляет нас с особой осторожностью и вниманием подойти к делу художественного обслуживания города Кемерова. Как вам известно, при утверждении руководящими организациями промфинпланов УЗП на 1933 г., срок работы театра в Кемерове был определен в 3 месяца. Этот срок театр проработал и, естественно, исчерпал за это время всю годовую дотацию, которая и была предназначена для финансирования театра на этот период времени (3 месяца). Тем не менее, КрайУЗП не считает возможным оставить Кемерово, являющийся одним из крупнейших индустриальных центров в Крае, без художественного обслуживания до 1934-го г.» [8]. И. Станчич предложил вариант продолжения спектаклей драматической труппы в зимнем сезоне. УЗП выработало смету, финансовый разрыв которой должен быть дотирован из местного бюджета, взамен горсовет должен утвердить состав, художественное руководство и репертуар театра. Таким образом, театр мог восстановиться лишь при условии, что городские власти возьмут на себя все расходы по его содержанию. Но ответа на это предложение не последовало [62].

В Культпропе крайкома ВКП(б) обсуждался вопрос об обслуживании г. Кемерова профессиональным театром. Было установлено, что, принимая во внимание: «а) отсутствие средств у Горсовета в IV квартале 1933 г., б) высококвалифицированный состав

труппы, потребный для Кемерово, в) невозможность сформирования такой драматической труппы специально для Кемерово, г) то обстоятельство, что Кемерово – единственный город, имеющий постоянный цирк, д) наличие в городе рабочего театра Крайсовпрофа, – УЗП по согласованию с Крайкомом предусматривало для Кемерово работу одного из лучших драматических составов на срок с 1-го марта по июль 1934» [63]. До приезда в Кемерово постоянной драматической труппы УЗП предполагало обслуживать город путем периодических выездов драматической труппы из Ленинска [64].

В дело организации сезона драматической труппы в Кемерово вмешалась и общественность. В новосибирском архиве имеется письмо некоего Вишняка (главного инженера строительства Кемеровской ТЭЦ, судя по всему, это столичный технический работник, имеющий выход и в государственные структуры). В письме обрисована театральная ситуация города, копия этого письма была направлена А. Бубнову, сменившему А. Луначарского на посту наркома просвещения. В частности, в письме было сказано: «По существу ничего у нас в смысле культурных удовольствий не изменилось: огромный рабочий центр с коллективом техперсонала до 1000 человек – рядом с Новосибирском, при наличии хорошего помещения театра, не имеет постоянной труппы, из Новосибирска тоже никто не наезжает. В порядке самокритики я позволю себе заметить, что КрайОНО этому вопросу не уделяет должного внимания. За два с половиной года моего пребывания в Кемерове, здесь не было ни одного хорошего концерта, и лишь короткое время драмтруппа. Просьба обратить на этот вопрос надлежащее внимание и принять реальные меры, чтобы в Кемерово была какая-либо труппа, хотя бы гастрольная. Иначе за перепиской и разговорами пройдет зима и этим дело кончится» [11]. Неизвестно, имело ли данное письмо влияние на улучшение дел в Кемерове или нет, но в 1934 г. были решены многие проблемы предшествующих лет.

Самым заметным событием в театральном деле СССР 30-х гг. стало стационирование театров. Вплоть до 1938 г., когда Комитет по делам искусства при СНК СССР отменил индивидуальные срочные договора с творческими коллективами и принял решение о поголовном стационировании театральных трупп в театрах периферии, отношение к стационированию не было однозначным. Стационирование в Сибири началось в 1934 г. Данное мероприятие было принято рассматривать как «одно из мероприятий, выполнение которых должно обеспечить значительное улучшение и укрепление работы театров как по линии хозяйственной, так и по линии повышения качества художественной продукции» [46]. Однако под стационированием понималось не создание стабильного репертуарного театра, а лишь прикрепление театральной труппы к какому-то городу на определенный срок.

На совещании директоров и худруков системы УЗП Запсибкрая в заключительном слове управляющий УЗП И. Станчич коснулся вопросов стационирования. «О каком стационировании вы говорите. Вы хотите иметь в Сталинске постоянный драматический состав – как в Омске. Вы хотите иметь постоянную труппу в одном городе. Горком вам скажет,

что, будьте любезны, дайте нам один год драму, а другой год оперу. Я думаю, что разговоры о стационировании надо прекратить. Я считаю, что мы можем выращивать театр иными путями. Под стационированием театра мы подразумеваем не театр, а труппу, пускай эта труппа работает в этом году в Омске, а в следующем году в Томске» [65]. Другую сторону данного вопроса на том же совещании раскрыл заместитель заведующего КрайОНО Запорожский: «Не всякий театр может рассчитывать на стационирование. Сравните Омский театр с Ленинским и с Прокопьевским. Дистанция огромного размера. Омская организация, которая получила хороший театр, ставит вопрос относительно стационирования, но это не значит, что можно стационировать все театры Кузбасса и хотя бы такой, как сталинский театр. Нужно учитывать каждый город. Мы не отказываемся от линии стационирования в том смысле, чтобы Новосибирск, во-первых, Омск, во-вторых, затем Томск и Сталинск сделать опорными пунктами. Прежде чем проводить стационирование, надо постараться ликвидировать обезличку и текучесть. Стационирование можно производить при том условии, если эти города будут обслуживать те районы, которые к ним прикреплены» [66].

1933 г. завершился приказом УЗП о стационировании ряда коллективов в городах Западной Сибири: театр «Красный факел» закреплялся за Новосибирском, Синтетический театр – за Омском, Драма № 3 – за Томском, Драма № 4 – за Сталинском, Драма № 5 – за Барнаулом, Музкомедия выделялась в самостоятельную единицу и к определенному городу не относилась [67].

В этом варианте, в частности, театр Кемерова мог бы получить стабильное театральное обслуживание хотя бы на сезон, но для этого еще не были созданы необходимые условия. Однако в центре все же решался вопрос по Кузбассу в целом. В резолюции совещания периферийного сектора УТЗП НКП РСФСР по докладу И. Станчича одним из пунктов был следующий: «Обеспечить на летний период теа-обслуживание городов Кузбасса, использовав с этой целью площадки дворцов культуры, подготовить организацию зимнего сезона в городах Кузбасса, с тем, чтобы обеспечить нормальную работу стационарных театров» [68]. В Кемерово по плану должны быть направлены музыкальная комедия (октябрь-декабрь), Омский синтетический театр (июнь-июль), в остальное время предполагалась работа концертных и эстрадных ансамблей [69].

Однако вопрос об отправке Омского театра так и не был решен. М. Мильштейн в письме в Кемеровский горсовет объяснял причину замены коллектива: «При сообщении вам первоначального плана работы театра нами не были учтены нижеследующие обстоятельства, делающие работу Омского театра невозможной в Кемерово: несоответствие размеров сцены постановкам Омского театра», невозможность перебросить всю труппу и пр. [70].

Запсибкрай УТЗП в сезон 34/35 гг. в Кемерово направил театр «Культармеец Кузбасса» (образован из Драмы № 5), открытие сезона намечалось на 1 ноября пьесой, премированной на конкурсе Совнаркома, «Гибель эскадры» А. Корнейчука. Художественный руководитель «Культармейца Кузбасса» заслуженный ар-

тист республики А. Е. Ларионов предложил вариант репертуара, который представляет особый интерес. Как он отметил в своем докладе в июле 1934 г., «трудящиеся Кузбасса должны знать и имеют право видеть в своем театре: Софокл “Царь Эдип”, Гольдони “Хозяйка гостиницы”, Мольер “Мещанин во дворянстве”, Шекспир “Отелло”, Шиллер “Разбойники”, Гюго “Лукреция Борджиа”, фон-Визен “Недоросль”, Грибоедов “Горе от ума”, Гоголь “Ревизор”, Островский “Горячее сердце”, Толстой “Плоды просвещения”, М. Горький “Булычев и др.”, Бернард Шоу “Ученик дьявола”, Тренев “Любовь Яровая”, Н. Погодин “Мой друг”, Киршон “Чудесный сплав”, Корнейчук “Гибель эскадры”, Кочерга “Часовщик и курица”, Шкваркин “Чужой ребенок”». По репертуарному плану видно, что А. Ларионов четко представлял себе творческую платформу театра. Художественным руководителем были выдвинуты условия выполнения задач художественного обслуживания города: материально-техническое, бытовое обеспечение деятельности театра. Фактически он предъявил городу ультиматум: «От решений и обязательств Горсовета в области гарантий по оборудованию места работы и упорядочения бытовых условий работников театра зависит успешность культурного обслуживания кемеровских рабочих, которые вправе получить не халтуру, а серьезную углубленную театральную работу, которая привьет им потребности культурно-развитых трудящихся людей. Брать на себя обязательство в элементарно технически не оборудованном театре, без возможности законтрактовать необходимых для дела работников, имеющих право на соответствующее снабжение, провести успешно сезон – я не имею права, потому что это противоречит указанию вождя: “Превратить Кузбасс во второй Донбасс”, указанию, которое сделалось практикой работы “Культармейца Кузбасса”, организованного и руководимого мною» [71]. В этом докладе заявлен план создания стабильного театрального пространства. Вообще, деятельность А. Ларионова еще ждет своего исследователя.

Деятельность А. Ларионова была разносторонней, помимо постановочной, художественный руководитель «Культармейца Кузбасса» известен как создатель многотиражки «Гонг», в которой освещались моменты деятельности коллектива. По сути, в номерах «Гонга» предложена широкая программа по созданию советского театра в провинции; там содержатся и отклики зрителей о спектаклях коллектива. Объемы статьи не позволяют также привести полный вариант положения о театре «Культармеец Кузбасса», ограничимся лишь ссылкой на архивный документ [72]. А. Ларионов недолго проработал в системе УЗП. Стоит привести характеристику Ларионова, данную И. Станчичем, так как здесь обозначена причина ухода Ларионова. «Заслуженный артист Республики Алексей Ефимович Ларионов проработал в системе Запсибкрай УТЗП с 10 сентября 1933 г. по 1 сентября 1935 г. в качестве художественного руководителя организованного им Госдрамтеатра “Культармеец Кузбасса”, обслуживавшего города: Барнаул (с 10/IX-33 по 30/I-34г.), Прокопьевск (с 5/II-34 г. по 1/VI-34 г.), курорт Карачи (с 1/VI-34г. по 1/IX-34 г.), Кемерово (с 1/X-34 г. по 18/III-35 г.), Ленинск (с 23/III-35 г. по 1/IX-35 г.). Тов. Ларионов проявил себя на работе как опытный, энергичный организа-

тор советского театра в условиях растущего Кузбасса и знающий, любящий свое дело, руководитель с большим художественным размахом и четким творческим лицом. Постановки т. Ларионова, глубокие по содержанию и изобразительные по форме, заражали коллектив театра творческим энтузиазмом, способствовали творческому росту театра и имели высокую оценку зрителей Кузбасса. Тов. Ларионов за проделанную работу на Кузбассе имеет ряд самых положительных отзывов от организаций, где работал созданный им и поднятый на художественную высоту госдрамтеатр "Культармеец Кузбасса", входящий в систему Запсибкрай УТЗП. Запсибкрай УТЗП вынуждено отпустить тов. Ларионова, так как не может предоставить тех производственных условий тов. Ларионову, на которые он вправе рассчитывать для дальнейшего своего творческого роста» [73]. После войны А. Ларионов возглавлял драматический театр в Барнауле.

Ультиматум А. Е. Ларионова был принят: «Кемеровский горсовет, учитывая важность и необходимость культурного обслуживания трудящихся города Кемерова как промышленного района Кузбасса, для углубленной производительной работы руководимого вами коллектива гарантирует необходимое техническое оборудование сцены Кемеровского городского театра, согласно вашего доклада, возложив ответственность за выполнение и окончание оборудования к 1 октября с. г. на директора театра т. Чавкина Н. Г. за счет театра. В целях обслуживания трудящихся города Кемерова высококачественными постановками, Горсовет считает рациональным пополнение состава [труппы] квалифицированными работниками сцены из Ленинграда и Москвы, гарантируя составу работников театра: 30 рабочих пайков, 30 пайков ИТР, 15 ответственных и 5 пайков руководящих работников, предоставление квартир, мест в столовых и соответствующего снабжения» [74].

Программу А. Ларионова поддержали и в Москве. В постановлении УТЗП НКП наличие театра «Культармеец Кузбасса» было отмечено как положительное явление [75]. Ларионову было решено выдать средства для закупки необходимого электрооборудования, а также на формирование труппы в Москве и Ленинграде. И самое главное, было признано правомерным стационирование коллектива в г. Кемерове [76].

Сезон 1934/35 гг. открылся 1 ноября 1934 г. Эта дата считается начальной точкой отсчета в деятельности Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского. Несомненный интерес представляет дальнейшее развитие этого театра как основы театрального пространства города, но это уже продолжение данного исследования – выяснение специфики функционирования театрального пространства в советскую эпоху и в наше время. Стационирование «Культармейца Кузбасса» стало одним из поворотных пунктов в организации театрального дела в Кемерове, что выразилось и в отчетности в УТЗП. Согласно таблице о художественном обслуживании Кузбасса за 1933–34 гг. [77] в городе Кемерове за 1934 г. было дано на 44 спектакля больше, чем в предыдущий год, а зрителей обслужено в 2,3 раза больше, чем в 1933 г.

Из всего вышеизложенного становится понятно, что формирование театрального пространства того или

иного города имеет свою специфику. Мы выявили влияние государственной и «местной» театральной политики, положение театра в социальном пространстве города в 1930-х гг., высветили личность руководителя театра, созданного фактически на «пустом» месте. Выделить тот или иной фактор в качестве доминирующего является непростой задачей, можно сказать, что совокупность факторов сформировала театральное пространство г. Кемерова. Думается, что результаты исследования, предложенные в данной статье, могут быть дополнены дальнейшим изучением действия названных нами факторов функционирования театра после 1934 г.

Примечания

1. Щегловском назывался город Кемерово до 1932 года.
2. Луначарский А. В. Месяц по Сибири. – Л., 1929. – С. 42.
3. См. подр.: Прокопова Н. Л. Театральный процесс Кузбасса: векторы развития // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. – Кемерово, 2004. – Вып. 3. – С. 48–71; Она же. Тенденции коммерциализации театра (на материале театрального пространства Кузбасса) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. – Кемерово, 2005. – Вып. 4. – С. 318–337.
4. Леляков А. П. К вопросу о развитии театрального искусства в Кузбассе в годы социалистического строительства (1927–1941 гг.) // Краевед Кузбасса. – Новокузнецк, 1971. – Вып. IV. – С. 87.
5. Штальбаум Ю. К. Театральное искусство Кузбасса: уч. пособие для студентов вузов искусств и культуры. – Кемерово, 2000.
6. Берсенева Е. В. Возникновение и становление профессиональной театральной труппы в г. Кемерово (Щегловске) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. – Кемерово, 2004. – Вып. 3: Театральное пространство Сибири. – С. 72–82.
7. Попова Е. А. Развитие театрального искусства Западной Сибири в 1929–1941 гг.: автореф. дис. … канд. ист. наук. – Кемерово, 2004. – 26 с.
8. См.: Луначарский А. В. Десять лет культурного строительства в стране рабочих и крестьян: Доклад на 2 сессии ЦИК СССР 4-го созыва (Ленинград, 16 октября 1927 г.). – М.; Л., 1927. – С. 7.
9. Там же. – С. 112.
10. См.: Нейгольдберг В. Я. Функционирование искусства в зеркале статистики 1920–1930-е гг., СССР: в 2 кн. – М., 1993.
11. См.: Краткий обзор состояния театрально-зрелищного дела в Западной Сибири и работы ЗапСибКрайУЗП (по материалам обследования, произведенного зам. нач. УТЗП НКП РСФСР 8–11 декабря 1934 г.) // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 119, л. 1.
12. Румянцев С. Ю., Шульпин А. П. Самодеятельное художественное творчество 30-х гг. и «государственная культура» // Проблемы народного творчества 1930–50-х гг. – Л., 1990. – С. 13.
13. Там же. – С. 5.
14. Дмитриевский В. Н. Об управлении сценическим искусством // Культурная политика и художественная жизнь. – М., 1996. – С. 131.
15. Каган М. С. Культура города и пути ее изучения // Город и культура. – СПб., 1992. – С. 22.
16. Там же. – С. 19.
17. Там же. – С. 21.
18. Штальбаум Ю. К. Указ. соч. – С. 22–24.

19. Протокол № 14 закрытого заседания Президиума Кузнецкого Окрисполкома от 2 марта 1928 г. // ГАКО, ф. Р-22, о. 1, д. 184, л. 1.
20. Там же.
21. Черновой доклад о деятельности театров системы УТЗП Сибирского края (ноябрь 1936 г.) // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 358, л. 9, 7, 6.
22. См.: Население городов Кузбасса // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 9, л. 54.
23. Попова Е. А. Указ. соч. – С. 23.
24. Андреев В. П. Рост городов Кузбасса в 1930-е гг. и вопросы становления городского образа жизни // Проблемы истории Кузбасса. – Прокопьевск, 2002. – С. 16.
25. Там же. – С. 17.
26. Румянцев С. Ю., Шульпин А. П. Указ. соч. – С. 6.
27. Приказ наркома по просвещению А. С. Бубнова «О реализации постановления Совнаркома РСФСР “Об улучшении театрального дела”» / 23–24 октября 1930 г. // Советский театр: Документы и материалы. – Л., 1982. – Т. 1: Русский советский театр. 1926–1932. – С. 64.
28. См.: Докладная записка Наркомпроса в Совнарком РСФСР о мероприятиях по улучшению театрального дела в РСФСР / (23 февраля 1930 г.) // Советский театр: Документы и материалы. – Л., 1982. – Т. 1: Русский советский театр. 1926–1932. – С. 57–61.
29. Резолюция по докладу СибОНО о художественной работе в крае / утв. Президиумом Сибкрайисполкома 17 декабря 1929 г. (протокол № 14–262) // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 1, л. 44.
30. Там же.
31. Там же.
32. Там же.
33. Докладная записка от Краевого отдела народного образования // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 1, л. 34–35.
34. Там же. – Л. 35.
35. Там же. – Л. 35.
36. Там же. – Л. 36.
37. Там же.
38. Там же.
39. Там же.
40. Там же. – Л. 37.
41. Там же. – Л. 38.
42. Там же. – Л. 40.
43. Там же.
44. Там же. – Л. 41.
45. Там же. – Л. 42–43.
46. Постановление ЦК ВКП(б) о работе парторганизаций Кузбасса / (26 октября 1930 г.) // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986). – М., 1984. – Т. 5: 1929–1932. – С. 222.
47. Там же. – С. 226.
48. Приказ № 7 по Западно-Сибирскому Краевому Управлению Зрелищных Предприятий от 23 января 1931 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 6, л. 3–4.
49. См.: Объяснительная записка к плану художественного обслуживания Кузбасса в 1931 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 9, л. 90.
50. Там же.
51. Приказ № 8 по Западно-Сибирскому Краевому Управлению Зрелищных предприятий от 25 января 1931 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 6, л. 5–6.

52. Постановление Президиума ЗапСибКрайкома Союза Угольщиков по докладам КрайУЗП и Союзкино о художественном обслуживании Кузбасса от 22 декабря 1931 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 9, л. 3.
53. См.: Проект постановления культсовещания угольных районов по работе ЗапСибУЗП в Кузбассе // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 9, л. 45–46.
54. Там же.
55. ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 63, л. 81.
56. Постановление Объединенного совещания Культпропа Горкома ВКП(б), Президиумов Горсовета и ГСПС, совместно с представителем КрайУЗП от 17 марта 1933 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 97, л. 31.
57. Копия протокола общего собрания работников Кемеровского гортеатра в присутствии представителя КрайУЗП т. Мильштейна от 15 марта 1933 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 97, л. 61.
58. Там же.
59. Приказ [без номера] по Кемеровскому Гортеатру КрайУЗП от 15 марта 1933 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 97, л. 35–36.
60. Протокол № 2 Заседания художественного совета Гортеатра от 4 марта 1933 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 97, л. 37–40.
61. Там же. – С. 36.
62. См.: ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 68, л. 57.
63. Там же.
64. Там же.
65. Стенограмма утреннего совещания директоров и худруководителей от 15 декабря 1933 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 227, л. 129.
66. Там же. – Л. 138.
67. См.: Приказ № 91 по Западно-Сибирскому Краевому Управлению Зрелищными предприятиями от 25 декабря 1933 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 10, л. 83.
68. См.: Постановление Президиума Кемеровского Горсовета об организации театра на период 1934 г. от 25 марта 1934 г. // ГАКО, ф. Р-18, о. 1, д. 492, л. 181–182.
69. Резолюция Совещания Периферийного сектора УТЗП НКП РСФСР по докладу зам. управляющего УЗП Западно-Сибирского края от 29 января 1934 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 124, л. 95.
70. Письмо от Мильштейна – Горсовету от 15 мая 1934 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 128, л. 42–41.
71. Доклад художественного руководителя, главного режиссера театра «Культармеец Кузбасса» засл. арт. республики А. Е. Ларионова по организации сезона 1934/35 гг. в Кемеровском городском театре от 7 июля 1934 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 173, л. 155.
72. Положение театра «Культармеец Кузбасса» (Госдрамтеатра ЗапСибКрайУЗП) // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 175, л. 69.
73. Отзыв о работе А. Е. Ларионова / дан И. Станчичем 08.04.35 г. // ГАНО, ф. 262, л. 123–122.
74. ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 173, л. 155.
75. Там же.
76. Постановление УТЗП НКП РСФСР по докладу художественного руководителя театра «Культармеец Кузбасса» тов. Ларионова от 26 августа 1934 г. // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 177, л. 18.
77. Там же.
78. Художественное обслуживание Кузбасса ЗСК УТЗП за 1933–34 гг. / Представлено планово-экономическим отделом УТЗП // ГАНО, ф. 896, о. 1, ед. хр. 71, л. 11.

ПРОЦЕСС КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ ТЕАТРА: ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КУЗБАССА

Н. Л. Прокопова

В последние годы в российском театре происходят существенные изменения, касающиеся принципов функционирования театра. Наличие изменений подтверждает и проведение всероссийской режиссерской конференции (по ходу заметим, что такого рода форумы большая редкость – первая режиссерская конференция созывалась в 1939 г.), и, конечно, готовящаяся театральная реформа. Проведение театральной реформы востребовано новыми, сложившимися в постперестроечный период, экономическими условиями хозяйствования, которые не могли не отразиться на таком концертно-зрелищном учреждении, как театр.

Особенности развития театра в современных условиях обсуждались участниками Всероссийской режиссерской конференции, состоявшейся в Москве 7–8 декабря 2002 г. Содержание их выступлений указывает на укрепление в театральном процессе России таких тенденций, как многоукладность, продюсерство, коммерциализация. Именно на эти тенденции развития современного театрального процесса обратил внимание М. Е. Швыдкой (являвшийся до 2004 г. министром культуры Российской Федерации, а ныне возглавляющий Федеральное агентство по культуре и кинематографии). М. Е. Швыдкой, выступая перед участниками Всероссийской режиссерской конференции, отметил: «Можно сказать резко: сегодня продюсерский театр сменяет театр режиссерский, как когда-то режиссерский театр сменил актерский, но к российскому театру это все-таки относится не в такой значительной мере, как к западному. Сегодня можно говорить о многоукладной системе, которая, кстати сказать, была свойственна и российскому театру XIX в. Как только началось формироваться гражданское общество, как только отменили крепостное право, в России сложился многоукладный театр: императорский, репертуарный по типу Художественного и... антрепренерский. И так было много десятилетий. И никого это не смущало. В том, что сегодня разрушилась система советского театра и на ее место пришла многоукладная система, на мой взгляд, ничего страшного не произошло. Это нормальный признак гражданского общества, можно назвать его потребительским – как угодно. И разброс цен на билеты поэтому огромен – от 20 до 1000 руб., потому что общество сегодня многоукладное и жизни многоукладна по существу. И нам нужно понять, как в этой системе жизни сохранить некую важную театральную миссию» [1]. Как нам думается, М. Е. Швыдкой назвал основные тенденции, связанные с формирующимися принципами функционирования российского театра. К ним относятся развитие многоукладности и продюсерства, отражающими процесс коммерциализации российского театра. Вероятно, в российских театрах каждого региона проявления названных

изменений имеют свои особенности, Нам представляется интересным их проявление в условиях нестоличного театра. В этой работе мы предпримем анализ многоукладности театров Кузбасса, а также попытаемся определить черты, свидетельствующие о степени коммерциализации театров Кузбасса.

Для выяснения степени многоукладности театров Кузбасса рассмотрим источники их финансирования. Анализ показал, что все театры Кузбасса можно подразделить на два типа: финансируемые из федерального бюджета и финансируемые из регионального (областного или городского) бюджета. В Кузбассе действуют восемь театров. Из них: государственных театров, находящихся на федеральном финансировании – 3 (Новокузнецкий государственный драматический театр, Кемеровский ордена «Знак Почета» областной театр драмы им. А. В. Луначарского, Кемеровский областной театр кукол им. А. Гайдара), на областном финансировании – 5 театров (Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола, Новокузнецкий театр кукол «Сказ», Музыкальный театр Кузбасса, Муниципальный театр детей и молодежи «На Весенней» г. Кемерово, литературный театр «Слово» при государственной филармонии Кузбасса). Профессиональные театральные труппы, которые были созданы и действуют по принципу антрепренерских, в Кузбассе лишь начинают появляться. Труппа подобного типа год назад создана в Новокузнецке (театр «Понедельник»).

Таким образом, в Кузбассе функционируют театры, имеющие в своей основе разные источники финансирования. Интересно отметить, что закон о культуре, принятый в Кузбассе, в вопросе финансирования отдает предпочтение областным и муниципальным театрам. Так, в соответствии с областным законом «Совет народных депутатов Кемеровской области в сфере культуры: ...утверждает региональные целевые программы в сфере культуры, предусматривающие, в том числе поддержку... учреждений культуры и искусства (за исключением федеральных учреждений культуры и искусства, перечень которых утверждается Правительством Российской Федерации)» [2]. Однако в Кузбассе театры, находящиеся на федеральном финансировании, получают также финансовую поддержку города и области. Таким образом, в реальной практике управления театрами Кузбасса федеральное финансировании не исключает финансовой поддержки региона (то есть поддержки города и области). Кроме того, источники финансирований вряд ли можно рассматривать как единственный показатель многоукладности.

Вероятно, многоукладность предполагает не только разный адрес финансовой отчетности (перед федеральными или региональными властями), но и разные формы управления театром, а также различия в концепциях их развития. Однако, несмотря на разницу источников финансирования, все театры Кузбасса имеют идентичную форму управления. Рассматривая форму управления, утвердившуюся в театрах Кузбасса, нельзя обойти стороной тот факт, что все они имеют хозяйственную самостоятельность, то есть право перераспределения заработанных средств. Кроме того, ни один из театров Кузбасса не имеет попечительского совета. Во главе управления театром стоит директор. Причем, как правило, директор решает не только

финансовые вопросы, но и определяет концепцию развития театра на ближайшее время.

Интересно отметить, что в четырех из восьми театров Кузбасса директор совмещает должность художественного руководителя театра. Полагаем, что этот факт скорее не случайность, а закономерность. Причем, закономерность, общая и для российского театра. Одну из причин этой закономерности раскрывает директор Музыкального театра Кузбасса В. И. Юдельсон: «Очень важно, чтобы в театре был главный режиссер, и я бы с удовольствием расстался с частью своих властных функций, если было бы на кого их переложить. Главный режиссер в театре, безусловно, нужен, но очень сложно найти лидера, который был бы артистам папой и мамой. Мы ищем, но не можем найти главного режиссера... Конечно, многие режиссеры сегодня принципиально и не хотят возглавлять театр» [3]. На наш взгляд, в ответе В. И. Юдельсона достаточно объективно оценена ситуация, сложившаяся в последние десятилетия на российском рынке режиссерских кадров.

На самом деле, режиссерская профессия, возникшая в конце XIX столетия, к концу столетия XX перестала быть редкой. Петербургский и Московский театральные вузы ежегодно выпускают специалистов с квалификацией «Театральный режиссер». При этом половина из них, как правило, находит свою нишу во многих творческих сферах, но не остается в сфере театральной режиссуры. Так, например, из четырех выпускников последнего режиссерского курса А. А. Гончарова (РАТИ) в качестве главного режиссера работает один выпускник в Смоленском государственном драматическом театре и в качестве очередного режиссера также один выпускник в Российском молодежном театре (Москва). Большая часть выпускников театральных вузов не стремится в качестве главных режиссеров работать в нестоличных театрах и дает согласие лишь на разовые постановки. Известный театральный критик и педагог А. М. Смелянский в своей книге, посвященной жизни русского театра второй половины XX в., отмечает, что современные режиссеры не стремятся к созданию своего театра, так называемого театра-дома. Но вместе с тем, А. М. Смелянский находит и оправдание этой тенденции. «Рождение театра-дома» в России – дело чрезвычайно редкое (на весь XX в. таких театров было, может быть, не больше десятка). В сущности, это событие национальной культуры» [4]. Однако отсутствие у режиссеров установки на создание своего театра (театра-дома) вряд ли можно рассматривать как позитивную тенденцию в развитии современной театральной культуры.

Эти размышления позволяют нам сделать вывод о том, что при определении стратегии и тактики развития театра право окончательного решения чаще всего имеет директор театра. В Кузбассе именно директора принимают решения не только об организации обменных гастролей, участии в фестивале (или его учреждении на базе своего театра), но также и решения, связанные с художественным руководством театра. Именно к решениям такого рода относятся вопросы приглашения на постановку спектакля того или иного режиссера или вопросы репертуарной политики театра. И при этом, такой принцип функционирования театра определяется вовсе не муниципальной или федеральной

принадлежностью, а стихийно сложившимися особенностями распределения обязанностей между членами административного корпуса театра. В свою очередь, причиной указанной стихийности, на наш взгляд, является отсутствие сильных режиссерских личностей. Таким образом, в Кузбассе муниципальная или федеральная принадлежность театра не отражается на принципах его управления. В этом смысле систему театров Кузбасса вряд ли можно считать многоукладной. Для выявления характера многоукладности кузбасских театров необходимо соотнести формы их управления и концепции развития, определенные руководством театра.

Одной из важнейших концептуальных позиций любого театра является репертуарная политика. Анализ интервью с директорским корпусом театров Кузбасса показал наличие общих позиций в концепциях их развития. Думается, что основу концепции любого театра составляют избранные курсы внешней и внутренней политики.

Одной из важнейших составляющих внутренней политики театра (а значит, частью концепции его развития) является его репертуар. Как правило, основу репертуара и муниципальных и федеральных театров Кузбасса составляют комедии и мелодрамы. Причем, на формирование репертуарной политики театра влияет не принадлежность к муниципальным или федеральным учреждениям культуры, а зрительские потребности. Так, например, театр для детей и юношества «На Весенней» (находящийся на муниципальном финансировании) и областной театр драмы имени А. В. Луначарского (находящийся на федеральном финансировании) отдают предпочтение жанру комедии и мелодрамы потому, что именно они интересны сегодняшнему зрителю. Кроме того, общей тенденцией в репертуарной политике театров Кузбасса можно считать и внимание к современной драматургии. Эта установка театров Кузбасса обусловлена, как нам кажется, возрастанием внимания к современной драматургии деятелей российской театральной культуры, учреждением фестивалей современной пьесы. Осуществленный нами анализ свидетельствует о том, что репертуарная политика муниципальных и федеральных театров Кузбасса не имеет принципиальных различий.

Принадлежность к муниципальным или федеральным учреждениям культуры не мешает также и укреплению такой общей для всех кузбасских театров концептуальной позиции, как установка на вхождение в российское театральное пространство. Она проявляется в первую очередь в стремлении театров участвовать в фестивалях, а также учреждать фестивали на собственной базе. Такое единодушие театров Кузбасса в своей устремленности участвовать в региональных, всероссийских, международных фестивалях вполне объяснимо. В последнее десятилетие именно фестивали стали играть важнейшую роль в развитии российского театрального искусства. В условиях отсутствия гастрольных поездок именно фестивали решают задачи школы профессионального мастерства, обмена творческими идеями. Фестивали – это возможность обретения панорамного взгляда на поиски и открытия современных театров. Фестивали позволяют как муниципальным, так и федеральным театрам консолидировать свои силы для решения профессиональных про-

блем. Общей тенденцией деятельности театров Кузбасса можно считать не только стремление участвовать в фестивалях, но и желание учреждать свои театральные форумы. И это стремление также является общей позицией в концепциях театров Кузбасса, несмотря на их разницу в укладе.

В результате проведенного нами исследования удалось выявить, что к проведению фестивалей на базе собственного театра относятся благосклонно все директора и муниципальных, и федеральных кузбасских театров. Однако именно в вопросе учреждения собственного фестиваля можно увидеть различия между федеральным и муниципальным театром. Учредить свой фестиваль значительно легче театру, находящемуся на федеральном финансировании. Так, из всех кузбасских театров это удалось лишь Кемеровскому областному ордена «Знак почета» театру драмы имени А. В. Луначарского. Православный театральный фестиваль «Кузбасский ковчег», учрежденный Кемеровским областным театром драмы имени А. В. Луначарского (Кемерово, 3–8 ноября 2003 г.), можно рассматривать как одну из попыток решения проблемы дегуманизации современного искусства. Учредители фестиваля стремились привлечь театральных деятелей к проблемам возрождения православных традиций русской культуры. Фестиваль вызвал большой интерес со стороны православных деятелей культуры России, а также со стороны зрительской аудитории Кемеровской области.

Отметим, что наличие установки директоров кузбасских театров на проведение фестивалей и наличие определенных сложностей в их учреждении свидетельствует о сдерживающих факторах. Следует отметить, что в постперестроечный период сложилась ситуация чрезвычайно благоприятная для свободы творческой самореализации. По сути дела любой творческий проект не встречал препятствий со стороны государства. Успех реализации проекта зависел лишь от таких факторов, как творческий потенциал, уровень менеджерского профессионализма; возможности материальных ресурсов заявителя проекта. Вместе с тем, при решении масштабных проектов (к которым и относятся фестивали) приоритет (в качестве финансовой поддержки) имели федеральные театры. Но при этом вряд ли можно рассуждать о планомерной, последовательной их поддержке со стороны федеральных органов власти. Это наглядно демонстрирует российское фестивальное движение последних лет, которое отличает стихийность в учреждении и реализации творческих проектов.

Так, согласно информации, размещенной на Интернет-сайтах, за последние четыре года на театральном пространстве Сибири учреждено семь фестивалей [5]. Каждый из фестивалей возникает по инициативе одного из театров и функционирует благодаря одновременной поддержке федерального и регионального финансирования. Комплексного анализа векторов фестивального движения, целесообразности проведения того или иного фестиваля; определения роли каждого из них в театральном пространстве Сибири и России ни на Интернет-сайтах, ни в профессиональной печати найти не удалось. Это свидетельствует, прежде всего, о том, что в такой сфере театрального процесса, как фестивальное движение, отсутствует планирование, наблюда-

ется стихийность. При этом в водоворот стихийности театры попадают независимо от своей муниципальной или федеральной принадлежности.

Следует отметить, что вопрос финансирования фестивалей является немаловажным. Вопрос о финансировании – это вопрос о том, кто является заинтересованной стороной в развитии культуры Сибири. Анализ Интернет-сайтов свидетельствует о том, что в решении вопроса финансирования театральных фестивалей Сибири большое значение имеет развивающаяся система многоканального долевого финансирования. Практически все театральные фестивали были профинансированы благодаря федеральной целевой программе «Культура России». Здесь необходимо заметить, что получение федеральной поддержки на реализацию проекта во многом зависит от наличия финансовой поддержки региона. Этот факт позволяет еще раз сделать вывод об отсутствии размежевания федеральных и региональных властей в вопросах финансирования подотчетных им учреждений культуры. Как правило, регион выделяет средства для реализации того или иного проекта в том случае, если театр получил финансовую поддержку федеральных органов, и наоборот.

Таким образом, стремление участвовать в фестивалях можно рассматривать как фактор, свидетельствующий о разомкнутости театров Кузбасса в российском театральном пространстве, а также как общую установку в концепциях их развития. Однако условия для реализации этой установки у федеральных и муниципальных театров неодинаковы. Театры, находящиеся на федеральном бюджете, по сравнению с муниципальными театрами, имеют большие финансовые возможности для вхождения в российское театральное пространство. Тем не менее, успешность вхождения в российское театральное пространство не может находиться в прямой зависимости от источника финансирования. Приглашение участвовать в фестивале зависит от профессионализма труппы.

Директора всех театров Кузбасса, рассматривая участие в фестивалях как жизненно важное для развития их творческого коллектива условие, при этом отмечают, что выезды на фестивали редки. Частота выездов на фестивали зависит от профессионального уровня (являющегося критерием содержательности творческого процесса театра), который практически не соотносится с такой категорией, как многоукладность. Было бы неверным утверждение о том, что муниципальные театры менее конкурентоспособны, чем региональные, или наоборот. Так, например, единственным из восьми театров Кузбасса, постоянно участвовавшим в фестивалях, до недавнего времени, являлся Новокузнецкий драматический театр. В последние три года принимает активное участие в фестивалях Кемеровский областной театр драмы имени А. В. Луначарского. Другие театры Кемеровской области участвуют в фестивалях эпизодически. При этом причиной неучастия оказывается вовсе не «материальный» фактор. Дело в том, что далеко не все театры Кузбасса проходят отборочные туры, предшествующие межрегиональным, российским, международным фестивалям. Так, например, из восьми театров Кемеровской области на межрегиональный (ставший в последнее время чрезвычайно престижным) фестиваль «Сибирский транзит» попадают, как правило, не более двух театров Кузбасса.

Директора театров называют разные причины неудач на отборочных турах. Например, директор Прокопьевского государственного драматического театра имени Ленинского комсомола Л. И. Купцова отмечает: «Заявляемся мы на многие фестивали; но, к сожалению, не всегда проходим экспертный отбор. Например, мы никак не можем пройти отбор на фестиваль "Сибирский транзит". Хотя, я думаю, что наши спектакли не хуже тех, которые попадают на "Сибирский транзит". Полагаю, что наш театр не проходит экспертный отбор во многом из за несовершенства видеозаписей наших спектаклей (а предварительный экспертный отбор основан на просмотре видеозаписей). Ну, а в качестве второй причины, я бы назвала репертуар: очень важно выбрать, угадать пьесу, которая окажется созвучной фестивалю. Именно в связи с этим, при выборе пьесы мы в последнее время стали учитывать названный фактор и приглашать режиссеров, способных поставить фестивальный спектакль» [6]. Нельзя не обратить внимание на вторую причину, указанную Л. И Купцовой. На наш взгляд, это указание вскрывает очень важную проблему. Ссылка директора театра на имеющиеся сложности в выборе пьесы, созвучной фестивалю, указывает на недостаток информированности, связанной с территориальной удаленностью кузбасских театров от театральных центров России.

Вероятно, территориальная удаленность является помехой не только в вопросах информирования в области драматургии, но и в понимании того, какими идеями в области сценических экспериментов «дышит» современное театральное пространство. Так, например, директор и художественный руководитель Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского Ю. К. Штальбаум признает, что причиной неудач на фестивалях является профессиональный уровень спектаклей. «Вот 2001 г. театр прорвался на фестиваль "Сибирский транзит", получил "фейсом об тейбл", показался очень неудачно и опять залез в свою скорлупу. Уровень художественной постановочной культуры театра оказался (как говорят театральные эксперты – критики) настолько примитивным, что спектакль даже не обсуждался. Для театра это было трагедией. Труппа театра не поверила и не поняла такой реакции театральной критики. И это оказалось точкой отсчета – точкой, с которой пришлось начинать. И дальше все было очень сложно: недоверие к театру на всех уровнях. Кемеровский театр драмы воспринимали заведомо как театр нафталинный, ретроградный. Кемеровский театр драмы воспринимался как вчерашний день в театральной культуре. Недоверие сохраняется еще и сейчас. Однако сегодня труппой, администрацией театра делается все возможное, для того чтобы изменить негативное мнение о театре. И добиваемся мы этого через обменные гастроли, через участие в фестивалях, через организацию первого православного фестиваля… Участие в фестивалях пока что не является нормой для нашего театра. Хотелось бы попасть на популярный "Сибирский транзит", но нас пока на этот фестиваль не берут. Хотелось бы попасть и на такие престижные фестивали, как "Фестиваль современной пьесы". Конечно, мы понимаем, что хороших театров много и попасть в число участников престижных фестивалей не так-то просто. Мы полагаем, что для этого

необходимо терпеливо работать и расширять художественные возможности театра, повышать профессиональный уровень труппы. Без этого театр не займет своей ниши ни в театральном пространстве Сибири, ни в театральном пространстве России» [7]. Высказывание Ю. К. Штальбаума вряд ли может понравиться кузбасским театральным деятелям (начиная с актеров Кемеровского театра драмы и заканчивая актером или режиссером любого театра Кузбасса). Однако описанную Ю. К. Штальбаумом ситуацию с очень большой долей вероятности можно отнести к любому театру Кузбасса. И дело вовсе не в том, что кузбасские театры самые слабые на территориальном пространстве Сибири и России, а в том, что они «болеют» теми же профессиональными болезнями, что и все нестоличные театры. И главная среди них – неинформированность в области возникающих профессиональных идей, направлений, технологий сценического существования. Эту ахиллесову пяту нестоличных театров (и федеральных, и муниципальных) руководители кузбасских театров понимают и пытаются решать.

Таким образом, в Кузбассе многоукладность в области театральных учреждений проявляется в большей степени лишь в источниках финансирования. Вместе с тем, несмотря на разные источники финансирования, кузбасские театры имеют близкие позиции в вопросах стратегии и тактики развития своего коллектива. В связи с тем, есть основания предположить следующее: многоукладность кузбасских театров носит во многом формальный характер и не является определяющим фактором для концепции развития театральной труппы.

Однако следует признать, что явление многоукладности имеет тенденции к развитию. Об этом свидетельствует динамика учреждения новых театральных трупп. Именно в последние годы в Кузбассе учреждены такие разные по укладу театры, как, например, литературный (театр «Слово» при филармонии, Кемерово), антрепренерский (театр «Понедельник», Новокузнецк). Их учреждение мотивировано социально-экономическими условиями, которые все жестче ставят перед российскими концертно-зрелищными учреждениями задачу взаимодействия с коммерческими структурами. Такие явления, как продюсерство, спонсорство, коммерческое партнерство, становятся частью российского театрального процесса.

Как известно, продюсерство берет свое начало в шоу-бизнесе. Еще до недавнего времени это явление ограничивалось лишь сферой эстрадно-музыкального искусства. Однако в последнее годы появились неопровержимые факты, указывающие на то, что продюсерство как принцип финансирования утвердился в кино и телевидении. Кроме того, в последние несколько лет появились и примеры театральных проектов, реализованных благодаря усилиям продюссеров. К ним относятся, например, такие мюзиклы, как «Норд-Ост», «Чикаго» и др. Названные проекты, приведенные в качестве примеров продюсерства в театральном искусстве, относятся к явлениям театральной жизни столицы. Подобных примеров, реализованных в нестоличном театре, нам найти не удалось. Хотя в Новокузнецке создан продюсерский центр, задачей которого является обеспечение финансовой основы постановки театральных спектаклей. Однако названный

продюсерский центр не обеспечивает реализации крупных проектов, имеющихся в городе (или области) театров. Этот центр поддерживает небольшой частный театр, не входящий в систему театров управления культуры г. Новокузнецка. В связи с этим можно утверждать, что в Кузбассе понятие «театральный продюсер» практически не используется. Нет оснований рассуждать и об укреплении самого явления продюсерства.

Однако театры Кузбасса предпринимают попытки привлечения коммерческих структур к участию в развитии театрального процесса. У каждого театра Кузбасса в этой сфере деятельности складывается свой опыт, который начал накапливаться совсем недавно. По-разному оценивают директора театров степень плодотворности взаимодействия с коммерческими структурами. Из пяти директоров кузбасских театров лишь один указал на значимость спонсорской помощи в бюджете театра. Так, директор Прокопьевского драматического театра им. Ленинского комсомола Л. И. Купцова отметила: «Нам очень хорошо помогают спонсоры. В прошлом году у нас было около 500 тысяч спонсорских средств. Или, например, спонсорами была оказана помощь для организации таких конкурсов, как “Самая театральная семья”, “Лучшая публикация о театре, людях театра, жизни театра” и конкурс “Лучшая роль сезона”» [8]. Однако, Л. И. Купцова тут же отметила эпизодичность этой помощи, несформированность системы взаимодействия со спонсорами.

Несформированность системы взаимодействия театров кемеровской области со спонсорами отмечают все директора театров. Некоторые руководители пытались определить причины такого положения. Например, директор Областного театра драмы Ю. К. Штальбаум убежден в том, что «у нас же система привлечения спонсорской помощи держится на личных контактах. Привлечение спонсорской помощи – это процесс сложный, многоаспектный. Казалось бы, Кузбасс – это край богатый. Однако, судя по православному фестивалю, найти спонсоров не так-то просто. Письма-просьбы об оказании помощи первому православному театральному фестивалю были отправлены двумстам руководителям и владельцам фирм, откликнулись же несколько. Одна фирма оказала помощь в размере 2 тысяч долларов, а остальные фирмы – в общей сумме – около 18 тысяч рублей. А это значит: по полторы копейки каждый. Руководители коммерческих структур Кузбасса, пока что, не торопятся расстаться с деньгами и винить их в том нельзя. Вероятно, они еще присматриваются к театру. Думаю, для освоения системы взаимодействия театра с коммерческими структурами, а также для установления с ними партнерских отношений нужны специалисты. Пока же работа со спонсорами – на уровне любительства» [9]. Как видим, в качестве причины несформированности системы работы со спонсорами Ю. К. Штальбаум называет отсутствие в театре специалиста, занимающегося привлечением в театр финансовых средств.

Необходимость учреждения в театре новой должности – заместителя директора по менеджменту – потребовали современные экономические условия. Из восьми театров Кузбасса такая должность учреждена лишь в одном из них – Музыкальном театре драмы (причем совсем недавно – в 2004 г.). Результатом деятельности театра в этом направлении явилось

подписание договоров о сотрудничестве с рядом коммерческих фирм. Однако это не спонсорские договоры, а договоры о партнерстве, договоры о взаимодействии по ряду вопросов. К таким вопросам относятся: информационная поддержка (договоры с разными средствами массовой информации), обеспечение компьютерной техникой, обеспечение текстильными материалами (договор с фирмой «МирТек) и т. д. Установленное сотрудничество, безусловно, поддерживает деятельность театра. Однако такого рода сотрудничество вряд ли решает главную проблему театра – финансирование творческих проектов (постановка спектаклей, обеспечение гастрольных поездок, организация фестивалей творческих лабораторий).

Как известно, одной из самых расходных статей бюджета театра является постановка спектакля. В то время как примеры целевого переведения финансовых средств, направленных на создание конкретного спектакля, в Кузбассе практически отсутствуют. А если имеются, то в качестве продюсера выступает скорее региональная власть, предлагающая коммерческим фирмам помочь в реализации театрального проекта. Так, например, на вопрос в нашем интервью: есть ли в репертуаре театра спектакли, которые не могли бы быть поставлены без спонсорской помощи, директор областного театра драмы Ю. К. Штальбаум ответил: «Такой спектакль есть. Это спектакль “Кони” по пьесе Ю. Мирошниченко (постановка В. Тригубенко). Если бы не администрация Кемеровской области, мы бы этот спектакль не поставили. Этот спектакль создан к юбилею нашей области. Его постановку совместно с Администрацией Кемеровской области профинансировали и “угольные генералы”, выступившие в качестве спонсоров» [10]. В качестве еще одного примера целевой спонсорской помощи, направленной на создание спектакля, можно назвать мюзикл Л. Барта «Оливер», поставленный в Новокузнецком театре драмы.

Таким образом, имеющиеся в Кузбассе примеры взаимодействия театров с коммерческими структурами представляют собой спонсорскую помощь. Эта помощь, как уже было отмечено, ограничивается переведением на баланс театра товаров, производством или продажей которых фирма занимается, а также оказанием услуг, которые она может предоставить. Причем, администрация театров называет свое сотрудничество с коммерческими фирмами партнерскими отношениями, иногда спонсорской помощью, но не используют термина «продюсерство». Важнейшее отличие продюсерства от спонсорства – это целевой поиск и вложение финансовых средств в конкретный творческий проект, в данном случае – спектакль. На сегодняшний день в Кузбассе практически отсутствует опыт театрального продюсирования.

Отсутствие подобного опыта имеет объективные причины. На наш взгляд, в Кузбассе пока что не сформировались условия для возникновения и развития продюсерства как явления театрального процесса. Нам видится две причины создавшегося положения. В качестве первой причины можно назвать отсутствие специалистов, имеющих опыт в сфере театрального продюсерства. Однако эта причина нам не кажется основной. Театральные продюсеры, как и любые другие специалисты, появляются в случае их востребованности обществом. Главная причина видится в том, что в области не сформирована ситуация,

при которой коммерческие структуры были бы готовы вложить финансовые средства в создание спектакля. И на эту причину обратил внимание директор Музыкального театра Кузбасса В. И. Юдельсон: «Установление отношений со спонсорами – достаточно сложный вопрос, потому что у нас нет системы поощрения спонсоров. Иными словами, нет системы взаимодействия с коммерческими структурами, системы установления с ними партнерских отношений. Этой системы нет в театре, этой системы нет в области. Думаю, что механизм этой системы не создан и в России. Многие питаются копировать западный вариант, однако в России он не проходит» [11].

Отсутствие объективных условий для укрепления такого явления, как продюсерство, потребовало анализа имеющихся областных законодательных документов, связанных с вопросами функционирования и развития профессионального театра. Одним из важнейших документов является Закон о культуре, принятый Советом народных депутатов Кемеровской области 26 января 2005 г. Согласно этому закону одним из принципов, на основе которого органы государственной власти Кемеровской области участвуют в культурной деятельности, является принцип сочетания государственных, коммерческих и благотворительных начал в финансировании организаций культуры. К тому же, интересующий нас вопрос рассматривается в статье 7 (Полномочия Департамента культуры и национальной политики в сфере культуры Кемеровской области). В пункте 5 названной статьи указано, что департамент культуры и национальной политики Кемеровской области способствует развитию благотворительности, меценатства и спонсорства в сфере культуры [12]. Казалось бы, указанный закон создает условия для развития таких явлений, как спонсорство, меценатство, продюсерство. Однако это не совсем так. Дело в том, что полномочия департамента культуры и национальной политики ограничиваются контролем учреждений культуры (в нашем случае – театров), но не имеют возможности воздействовать на коммерческие фирмы. Это означает, что полномочия департамента культуры и национальной политики позволяют лишь не препятствовать поступлению финансовых средств на счета театров. Однако это лишь последнее звено в цепи процесса привлечения финансовых средств. На наш взгляд, в Законе о культуре должна быть отдельная статья, посвященная участию коммерческих организаций в развитии культуры области. Эта статья могла бы быть первым шагом для отдельного закона о спонсорстве и меценатстве, который не принят ни Кемеровской области, ни в России. Без принятия этого закона вряд ли можно рассуждать о создании объективных условий для развития спонсорства и меценатства в сфере театральной культуры.

Таким образом, театры Кузбасса делают лишь первые шаги в области привлечения коммерческих организаций к участию в театральном процессе. Устанавливающиеся партнерские отношения театров с коммерческими фирмами основываются на спонсорской помощи по ряду вопросов, не касающихся главного направления деятельности театра – финансовой поддержки творческих проектов. Это направление деятельности театра является отражением общего процесса коммерциализации искусства.

По сути дела, коммерциализации российских театрально-зрелищных

учреждений – это процесс их адаптации к новым экономическим условиям, которые подталкивают к финансовой самостоятельности и ответственности. Они ставят театр перед необходимостью освоения новой для него функции коммерческой деятельности. У многих театральных деятелей термин «коммерциализация» способен вызвать реакцию раздражения. Театры Кузбасса (как и театры многих других регионов России) к коммерческой деятельности не готовы. Однако поставленный перед необходимостью самосохранения театр Кузбасса совершает действия, близкие по своей природе коммерческому театру, обладающему финансовой самостоятельностью и ответственностью. Многие тенденции развития последних лет, возникшие в театрах Кузбасса, спровоцированы именно процессом коммерциализации российского театра.

К таким тенденциям можно отнести мобильность элементов структуры театрального пространства, пока что проявляющуюся в обмене режиссерскими кадрами. Сразу отметим, что речь идет не об официальных договорах между театрами, а о возникшей совсем недавно тенденции. Например, Новокузнецкий театр драмы приглашает для постановки спектакля главного режиссера Кемеровского театра драмы, или в Кемеровский театр драмы для постановки приглашается главный режиссер областного театра кукол. Установку административного корпуса кузбасских театров на приглашение режиссеров из своего (Сибирского региона) ярко демонстрирует ответ директора Новокузнецкого театра драмы Н. П. Анищенко. На вопрос: отдаете ли вы предпочтение столичным режиссерам, Н. П. Анищенко ответил следующее: «Нет. Например, на следующий сезон приглашены такие режиссеры, как А. Песегов из Минусинска, Е. Ланцов из Кемерово, С. Болдырев из Иркутска. Ни одного столичного режиссера не предвидится» [13]. Как видим, в Новокузнецкий театр драмы для постановок сезона 2004–2005 г. приглашены лишь режиссеры сибирского региона. Не ожидается столичных режиссеров и в других театрах Кузбасса. Такая тенденция обусловлена, прежде всего, причинами экономической целесообразности. Материальные затраты на приглашение кузбасского (или сибирского) режиссера значительно меньше, чем режиссера, приехавшего из столичного театра. Причем, речь идет не об оплате работы, связанной с постановкой спектакля, а об оплате командировочных расходов. В условиях территориальной удаленности самой главной статьей расходов является оплата дороги приезжающего режиссера.

Однако директора театров Кузбасса названную нами тенденцию мотивируют не только причинами экономической, но и творческой целесообразности. Так, например, Ю. К. Штальбаум заметил: «В последнее время столица – это не обязательно гарантия качества. И вообще, в последнее время все как раз наоборот: если режиссер приехал из столицы – жди какого-нибудь подвоха. Чаще всего это бывает именно так. Мы перестали доверять столичным режиссерам. Раньше Москва и Санкт-Петербург были для нас абсолютными авторитетами. В последние годы более доверительное отношение сохранилось еще к Санкт-Петербургу. А если касаться московской режиссуры, то необходимо учитывать следующее. Значительные личности (М. Захаров, И. Райхельгауз и др.) в Кемерово не поедут, а персоны вто-

рого, третьего или четвертого уровня могут предложить лишь не очень высокое качество спектакля. Режиссура, крепкая, мощная, интересная, имеет все возможности для реализации в столице – им в провинцию ехать и не надо, у них нет для этого времени. А режиссеры второго, третьего или четвертого уровня – то же самое, что и наши, только через дорогу. Поэтому предпочтения москвичам не было, нет, да и не будет, потому что все определяется талантом личности, а не географией ее местожительства» [14]. Ожидание выгодных предложений, отсутствие постоянной практики не являются, как известно, лучшими условиями для развития навыков профессионального мастерства. Вероятно, это и послужило причиной сложившегося у директоров кузбасских театров мнения о том, что приглашение столичных режиссеров в современных условиях не является целесообразным.

Именно поэтому директор и главный режиссер Кемеровского областного театра кукол (кстати, выпускник режиссерского курса Санкт-Петербургской театральной академии) Д. С. Вихрецкий отметил: «Необходимо сказать, что столица – это не панацея. В провинции значительно больше талантливых режиссеров, просто потому что в провинции режиссеры имеют возможность работать, совершенствовать свое мастерство. В то время как в столице много режиссеров сидят без работы. Режиссеров, талантливых, упускающих свое ремесло. Режиссер должен постоянно ставить. И несмотря на то что на велосипеде невозможно разучиться кататься, тем не менее, мастерство режиссера может оттачиваться только в том случае, если он постоянно ставит спектакли. И, в этом смысле, многие молодые режиссеры, оставшиеся в столице, безусловно, упускают свое ремесло. Именно в связи с этим, из Москвы просто некого пригласить. А состоявшихся режиссеров, то есть – режиссеров с именем, не можем пригласить по материальным соображениям. Поэтому, решая вопрос о приглашении на постановку спектакля, мы не отдаем предпочтения столичным режиссерам» [15]. На основании высказываний представителей административного корпуса театров Кузбасса можно сделать выводы об изменении их взглядов на развитие театрального процесса в регионе.

Факт обмена режиссерами позволяет сделать вывод о том, что театральное пространство Кузбасса начинает приобретать такое важное в условиях коммерциализации театра качество, как мобильность. В данном случае под мобильностью понимается подвижность элементов структуры театрального пространства Кузбасса. Неофициальный договор об обмене режиссерами для постановок отдельных спектаклей, установившийся сегодня между театрами Кузбасса, свидетельствует о том, что наиболее подвижным элементом структуры является режиссерский корпус.

Здесь интересно отметить, что в современных условиях вряд ли все элементы структуры могут быть подвижными. Например, директорский корпус не может быть подвижным элементом структуры театрального пространства, потому что именно директор является гарантом стабильности каждого отдельного театра. Однако такой элемент, как труппа театра (то есть актеры), на наш взгляд, может и должна быть подвижным элементом структуры театрального пространства. Разрешение играть в спектаклях разных театров актер может получить или не получить у администрации

театра (директора и режиссера). На современном этапе развития театрального процесса Кузбасса традиция обмена актерскими кадрами не только отсутствует, но и не приветствуется административным корпусом. Как правило, административный корпус любого театра требует от актера стационарной работы в своем театре. И этот факт, на наш взгляд, продиктован не амбициями администрации театра, а скорее не сложившимися пока для этого в Кузбассе объективными условиями. Вместе с тем, уже возникшее движение, связанное с обменом режиссерами, указывает на появляющуюся мобильность общей структуры театрального пространства Кузбасса. На наш взгляд, возникшая тенденция мобильности свидетельствует о вхождении театров Кузбасса в новый период развития русского театрального искусства, ожидаемый в связи с готовящейся театральной реформой и новыми формами управления.

Кроме того, развивающаяся в регионе традиция обмена режиссерами позволяет сделать более важный вывод. На наш взгляд, в театральном пространстве Кузбасса (а значит, и Сибири) укрепляется тенденция самостоятельного, регионально корпоративного решения вопросов, связанных с созданием спектаклей. Названная тенденция свидетельствует о внутренней региональной консолидации сил, целесообразность развития которой продиктована не чем иным, как требованием выживания театра в новых экономических условиях.

В качестве второй тенденции, спровоцированной коммерциализацией российского театра, следует назвать обменные гастроли, возобновленные в последние годы в театральном пространстве Кузбасса. Причем на эту деятельность театра не влияет разница в источниках финансирования. Это свидетельствует о согласованности позиции руководства театров Кузбасса в вопросах гастрольной политики. В основном, руководители театров отмечают возобновление обменных гастролей. По причинам территориальным и экономическим обменные гастроли кузбасских театров, как правило, организуются между творческими коллективами Кемеровской области и Сибири. На наш взгляд, общее мнение относительно гастрольных поездок отражает высказывание директора и художественного руководителя областного театра кукол имени А. Гайдара Д. С. Вихрецкого: «Обменных гастролей с театрами европейской части России наш театр не имел, потому что это очень дорого. Но в принципе, обменные гастроли с театрами европейской части России возможны. Такой цели мы, собственно, перед собой не ставили, потому что далеко не со всеми театрами. Сибири мы имели обменные гастроли. Вот когда этот круг замкнется, мы попробуем и организацию обменных гастролей с театрами европейской части России. Иными словами, театральное пространство Сибири (западной, центральной, восточной) нашим театром, пока что, вряд ли можно считать освоенным (во всяком случае, в смысле организации обменных гастролей). Когда это произойдет, можно будет прорываться в театральное пространство России. Творческих препятствий для прорыва в театральное пространство России я не вижу. Полагаю, что любой театр может быть одним из значительных элементов театрального пространства России. Сегодня театральное пространство России открыто для того, что принять любой театр из провинции. Для того, чтобы это произошло, нужны лишь хорошие спектакли и,

конечно, определенная материальная поддержка» [16]. Мысль Д. С. Вихрецкого о неосвоенности театрального пространства Сибири еще раз доказывает низкий уровень внутренней (региональной) корпоративности. Однако за последние годы именно по такому параметру, как обменные гастроли, театры Кузбасса имеют положительную динамику. Этот факт дает основания для утверждения того, что административный корпус театров Кузбасса стремится к укреплению своих корпоративных связей.

Попытаемся подвести итоги размышлениям, предпринятым в этой работе. В преддверии реформы театры Кузбасса пытаются адаптироваться к сложившимся в последние годы новым экономическим условиям. Являясь разными по своему укладу (федеральные, муниципальное, антрепризные), театры Кузбасса видят решение проблемы самосохранения в повышении уровня профессионального мастерства, укреплении своих позиций в театральном пространстве Сибири и России, в отработке технологий взаимодействия с коммерческими структурами.

Указанные пути решения проблемы самосохранения театра Кузбасса, вероятно, во многом близки всем провинциальным театрам. Поэтому, если брать в общем, то обозначение проблем театра Кузбасса – это обозначение проблем всех провинциальных театров. В связи с этим в сложившихся современных условиях есть основание говорить о поисках решения такой проблемы, как сохранение традиционного русского театра в провинции. Это решение невозможно без формирования концепции устойчивого развития театрального искусства провинции вообще и концепции устойчивого развития театрального искусства Кузбасса в частности. Подобная концепция не может быть сформирована без многоаспектного комплексного анализа нестоличного театра, в том числе театра Кузбасса.

Примечания

1. Стенограмма Всероссийской режиссерской конференции. – М., 2002. – С. 20–21.
2. Закон о культуре // Кузбасс. – 2005. – 2 марта. – № 35.
3. Театральная семья Кузбасса: векторы развития // Культура Кузбасса. – 2004. – № 10. – С. 4.
4. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Режиссер. Театр, 1999. – С. 261.
5. См.: www.bank fax.barrt.ru/arhiv/92/cul/cul2.htm, www.sfo.nsk.su/culture, www.omsknet.ru/5thTheatre.
6. Театральная семья Кузбасса: векторы развития… – С. 4.
7. Там же.
8. Там же. – С. 5.
9. Там же.
10. Там же.
11. Там же.
12. Закон о культуре...
13. Театральная семья Кузбасса: векторы развития... – С. 4.
14. Там же.
15. Там же.
16. Там же. – С. 5.

ИСТОРИЯ, ЖАНРЫ, ВИДЫ, НАПРАВЛЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КУЗБАССЕ

А. Н. Дрозд

Искусство, как и наука, является для людей средством познания и духовного общения. Художник не замыкается в свою узкую специальность. Он отзывается на все, что происходит в мире. Велик тот художник, который может предвидеть и уловить происходящее и донести это до людей. Тогда происходит общение между художником и людьми, которое закрепляется прочно.

Изобразительное искусство существует с древнейших времен, и люди бережно хранят дошедшее до наших дней. Одним из древнейших видов искусства является живопись – неизменный спутник духовной жизни человека. Она запечатлевает людей, природу, окружающий человека предметный мир. Живопись бывает двух видов: монументальная и станковая. Монументальная живопись связана с архитектурой. Она украшает стены и потолки храмов, дворцов культуры, общественных зданий. Станковая живопись имеет несколько жанров: бытовой, исторический, портрет, пейзаж, натюрморт. «Живопись – это поэма в красках, поэзия – это картина в словах», – говорил Ван Вэй.

Рисунок, акварель, иллюстрация в книге, плакат – это графика.

Работы известных мастеров графики так же высоко ценятся и бережно хранятся, как и картины живописцев.

Главной темой скульптуры является человек, реже встречаются изображения животных. С произведениями скульпторов мы встречаемся на улице. Это – памятники на площадях, мемориальные доски и рельефы на стенах домов, фонтаны, садово-парковые ансамбли.

Архитектура (зодчество) от большинства видов искусства отличается тем, что выполняет, не только идейно-художественные, но и практические задачи. В архитектуре воплощены вкусы людей, их представления о красоте, и в то же время здания служат людям в их жизни.

Все мы видим прекрасную мебель, резьбу, вышивки, ткани, глиняные сосуды и прочие красивые вещи. Это искусство тесно связано с трудовой деятельностью народа и носит название народного изобразительного искусства. Оно почти всегда прикладное, так как его назначение – сделать красивым быт и украсить повседневную жизнь людей.

«Искусство рождается тогда, когда человек любит делать вещи и в этих вещах передавать свою любовь к родной природе и людям», – В. А. Фаворский.

С XVII в. сохранились письменные сообщения о рисунках на камне. Люди каменного века и эпохи бронзы оставили на скалах замечательные произведения своего творчества.

Памятником изобразительного искусства является Томская писаница. Высокие скалы огромными уступами поднимаются вверх. На самой вершине одной из отвесных скал выбиты древние изображения, которые отчет-

ливо видны при ярком солнце. Изображения прочерчены или нарисованы кирпично-красной краской на гладкой поверхности скал. В Сибири наскальные изображения получили название писаниц или «писаные камни».

Наскальные рисунки дают возможность понять мировоззрение, эстетические представления далеких предков, их интересы, жизнь и быт. Эти рисунки удивительно реалистичны.

У первобытных художников сложился свой стиль искусства. Они раскрывают перед нами древнюю историю народов Сибири, свидетельствуют о единстве духовной культуры человечества в прошлом, единых истоках человеческого интеллекта, разума.

На правом берегу Томи, между деревней Писаной и городом Юргой известны три большие группы наскальных рисунков. Одна возле деревни Усть-Писаной тянется на 200–300 метров, другая, Новоромановская – находится в 25 километрах вниз от Томской писаницы, третья находится напротив города Юрги.

Развитие изобразительного искусства в Сибири с XVII в. становится сложным явлением. Начиная со второй половины XVI в. Сибирь, где коренным населением были шорцы, телеуты, начинает заселяться русскими людьми. Русские поселенцы приносят с собой и свою культуру, свои эстетические представления. Домашняя утварь, одежда, убранство жилищ проникают от одного народа к другому.

Первые поселенцы привозили с собой образа, иконы. Создавались новые семьи, икона в то время была необходимым предметом, их не хватало, и тогда появился спрос на художественные произведения. Живопись в Сибири XVI – начала XVII вв. была представлена в основном иконописным искусством.

В Новокузнецком краеведческом музее хранится фрагмент трехметрового деревянного креста с росписью, который был воздвигнут в 1717 г. в честь столетия Кузнецка. На кресте есть надпись: «Написася сей крест изографом Иаковым Лосевым». М. И. Кушникова пишет: «Государственный заказ не мог выполнить случайный человек. Изограф – значит, художник, профессионал, глава художественного цеха или иконописной мастерской... Можно предположить, что наряду с Лосевым в Кузнецке были и другие мастера».

В начале XIX в. в изобразительном искусстве Кузбасса основное место по-прежнему занимает иконопись. Наряду с художниками-иконописцами стали появляться художники, писавшие портреты богатых чиновников и купеческой знати. К концу XIX в. в культурном развитии выделяется ряд городов: Омск, Томск, Новониколаевск, Иркутск, Красноярск. Открываются классы рисования, живописи, устраиваются выставки картин. В Иркутске была открыта галерея купца В. П. Сукачева.

Сибирская интеллигенция, солидные кадры художников сгруппировались в Томске вокруг профессорско-преподавательского состава Томского университета. Они стремились поднять уровень художественной жизни Сибири. В Томской женской гимназии работала А. С. Капустина. В. И. Лукин, закончивший Акаде-

мию художеств в Петербурге, вел рисование в учительском институте и реальном училище. В Томске работали художники З. А. Рокачевский, Н. Ф. Смолин и другие.

В 1911 г. была организована первая передвижная выставка картин Томского общества любителей художеств. 21 художник из Томска, Омска, Мариинска, Казани, Красноярска, Саратова, Алтая представили 230 своих работ. Эта сибирская выставка впервые показала особенности сибирского искусства.

Кузбасс в течение всего дореволюционного периода и в первые десятилетия советской власти не являлся самостоятельной административной единицей. Он входил в состав Томской губернии. 21 апреля 1918 г. Совнарком РСФСР утвердил ходатайство Томского губисполкома об образовании Щегловского уезда и преобразовании села Щегловка в уездный город Щегловск, который в 1925 г. стал центром Кузнецкого округа. В 1932 г. Щегловск был переименован в город Кемерово. 26 января 1943 г. Указом Президиума Верховного Совета РСФСР была образована Кемеровская область.

В 1905 г. в Сибирь был сослан художник В. Д. Вучичевич, закончивший Академию художеств в Петербурге. В Сибири В. Д. Вучичевич работает как пейзажист и пропагандист русского реалистического искусства. В Томской женской гимназии он преподавал рисование. В. Д. Вучичевич много ездил по сибирским городам, читал лекции по искусству, помогал в организации рисовальных школ. Художник-пейзажист Владимир Дмитриевич Вучичевич полюбил прекрасный сибирский край и стал называть себя Вучичевич-Сибирским. Местом своего жительства он выбрал Кузнецкий край, заимку недалеко от села Крапивино. С 1914 по 1919 г. В. Д. Вучичевич организовал две выставки своих работ в поселке Щегловске (теперь Кемерово), которые были первыми выставками изобразительного искусства в истории Кузбасса. Творчество замечательного художника закончилось в 1919 г., его вместе с семьей убили кулаки. В 1920 г. в Щегловске отделом народного образования была организована посмертная выставка его произведений.

Этот момент можно считать началом развития изобразительного искусства в Кузбассе. В городах Кузбасса появляются художественные коллективы. В 1924 г. в отчете Прокопьевского райкома РКП(б) Томскому губкому упоминается о художественном кружке при рабочем клубе Прокопьевского рудника. Очевидно, это был первый художественный кружок в Кузбассе.

В 20-е годы XX в. в Кузбассе шло крупное строительство промышленных гигантов. В это время в творческую командировку приезжает группа московских художников: П. Д. Покоржевский, Д. М. Довинов, Т. И. Котов, В. В. Мешков, А. И. Самойловских. Их заинтересовал Кузнецкий металлургический комбинат. Результатом их работы стала выставка «Урало-Кузбасс», открытая в 1935 г. в Свердловске.

В 1925 г. в крупных городах Сибири возникают филиалы Ассоциации художников революционной России (АХРР). В эти же годы в Новосибирске создается общество художников «Новая Сибирь». В 1927 г. в Новосибирске была открыта «Всесибирская выставка».

Общество художников «Новая Сибирь» просуществовало до 1931 г., затем в Сибири был организован филиал Федерации работников пространственных искусств СССР. В 1932 г. на его основе создаются краевые отделения Союза советских художников: Западно-Сибирское с центром в Новосибирске и Восточно-Сибирское с центром в Иркутске.

Город Кемерово до 1943 г. входил в состав Новосибирской области.

В 1933 г. в Новосибирске была открыта выставка художников Западной Сибири. В 1934 г. там же открывается вторая краевая выставка, в которой участвует кузбасский художник С. А. Бачевский, приехавший в Прокопьевск после окончания Саратовского художественного училища. В 1937 г. он переезжает в Новокузнецк, где организует изостудию при Дворце металлургов.

В эти годы в Новокузнецке при Доме пионеров работал изокружок под руководством Даниила Перлова. Центром художественного начального образования в Новокузнецке была студия К. П. Луканина. Большая заслуга в развитии изобразительного искусства Кузбасса принадлежит художникам, приехавшим из Москвы и Ленинграда, которые занимались педагогической деятельностью. Первыми учителями кузбасских художников были В. М. Петровский, А. Н. Климентьев, П. Ф. Шахматов, В. Н. Орлов

Виктор Михайлович Петровский приехал в Кемерово в 1931 г., закончив обучение во ВХУТЕМАСЕ. Всю свою трудовую жизнь он посвятил педагогической деятельности в Кузбассе.

В 1934 г. в Кемерово открылась первая в истории Кузбасса выставка коллективов местных художников и любителей искусства.

Арсений Климентьев, преподававший в изостудии, заметил рисунки Павла Чернова. Павел Чернов участвует в конкурсах, получает первую премию на городской выставке. Его рисунок попадает в каталог Краевой выставки молодых художников Западно-Сибирского края. Для зрелого Павла Чернова, окончившего Ленинградский институт живописи и скульптуры им. И. Е. Репина, характерна портретная живопись. Это шахтеры, доярки, совхозный сторож. В его портретах привлекает естественность и доброта.

В Кузбассе в эти годы наряду с бурным индустриальным развитием развивается и изобразительное искусство, ряды кузбасских художников пополняются за счет художников, приезжавших из разных вузов страны.

Великая Отечественная война оторвала художников от их занятий. В это время, ведущее место в искусстве занял плакат. На помощь признанным плакатистам пришли многие художники, никогда раньше не делавшие плакаты. В Кемерово В. М. Петровский возглавляет «Окна ТАСС», организованные в витринах универмага. Эвакуированные художники из Москвы, Ленинграда, Украины и Белоруссии включаются в творческую работу кемеровских художников, участвуют в выпуске боевых и сатирических «Окон ТАСС». Главными были темы борьбы за мир, оборона страны, коммунистический труд.

Кончилась война. Художники вернулись к своим любимым занятиям. Можно сказать, что искусство стало развиваться широким фронтом по всей стране. Кузбасс не остался в

стороне от этого развития. В 1946 г. в Новокузнецке и Кемерово проходят городские выставки. По решению исполкома Кемеровской области Совета депутатов трудящихся в 1946 г. было утверждено «Товарищество художников».

В 1947 г. в Новосибирске открылась межобластная выставка, которая имела большое значение для дальнейшего развития искусства в Кузбассе. В этой выставке принимали участие кузбасские художники – С. Бачевский, Н. Герасименко, А. Кирчанов, Н. Б. Слековкин, И. Левченко, Н. Суриков.

В 1950 г. «Товарищество художников Кузбасса» становится филиалом Новосибирского отделения Союза советских художников. В 1951 г. кемеровские художники Г. Баранов, А. Кирчанов, Ю. Лобузинов стали участниками республиканской выставки в Москве. Их имена были занесены в почетную «Летопись Кузбасса». С этого момента деятельность художников Кузбасса включилась в творческую жизнь страны.

Дальнейшее развитие культурной жизни Кузбасса связано с приездом в 1957 г. новых выпускников Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Молодые художники-живописцы А. Гландин, И. Кабанов, И. Лобанов, В. Овчаров, И. Салганик, П. Писклюков, скульптор Б. Пленкин, искусствовед Г. Овчарова активно включаются в творческую жизнь кузбасских художников.

В 1957 г. Кемеровская организация Союза художников получает статус самостоятельной организации, а в 1988 г. от него отделилась и стала независимой Новокузнецкая организация СХ РСФСР.

Художники послевоенного искусства воплощали в своих работах дела современников, рассказывали о недавних боях и павших товарищах, отражали индустриальное строительство, создавали портреты рядовых и известных людей. Большое место в послевоенной живописи занял пейзаж. В Кузбассе признаны мастера сибирского пейзажа – Н. И. Бачинин, В. С. Зевакин, Н. М. Шемаров и многие другие художники, увлеченно создающие свои замечательные произведения.

А. М. Ананьин, С. А. Бачевский, А. С. Гордеев, А. С. Холодов, В. Е. Сотников, О. А. Пинаева внесли свой вклад в развитие графики. Основоположники развития скульптуры в Кузбассе – Б. А. Пленкин, Г. С. Трофимов, Г. Н. Баранов. Б. Пленкин первым обратился к освоению образа рабочего человека.

В развитии монументально-декоративного искусства Кузбасса ведущее место принадлежало Р. А. Галкову, Н. Н. Новосельцеву, А. Артемьеву. Как художник декоративно-прикладного искусства работал Б. П. Заложных. Творчество художника посвящено работе с деревом, предметам быта.

В кузбасских городах Прокопьевске, Мариинске большой популярностью пользуются мастера, работающие с берестой. Мастера Прокопьевска создали творческое объединение «Сонмище», изготавливают туеса, декоративные панно.

Зачинателями развития дизайна в Кузбассе являлись В. А. Алексеев и В. А. Селиванов. В 1967 г. они возглавили бригаду для оформления Ке-

мерово, к празднованию 50-летия Советской власти. В проекте оформления художники стремились осуществить принцип перспективной картины с реалистическим показом панорамы города, улиц, пейзажа. Это была первая попытка мыслить новыми понятиями, следовать новым требованиям. Так как искусство до 80-х гг. XX в. было сильно идеализировано, то основным творческим направлением был «социалистический реализм». На выставках различного уровня доминировали работы «идейной» направленности, имеющие в основе созидательный, нравственный, жизнеутверждающий посыл. Учитывался так же региональный и национальный аспекты. Так представители старшего поколения, первые народные художники РСФСР в Кузбассе А. Н. Кирчанов (живописец), А. М. Ананьин (графика) получили признание за произведения, посвященные жизни малых народов (телеуты, шорцы, жители горного Алтая).

Во второй половине 50-х гг. в связи с общественными переменами начинает появляться и альтернативное искусство, созвучное советскому авангарду, новое направление в соц-арте, создаются художественные проекты и творческие группы «Бедная Лиза», «Трамвай», «Люди», «Периферия», «Площадь». Для многих молодых художников участие в этих проектах стало отправной точкой в их творческой жизни. В настоящее время творчество большинства кемеровских художников, так или иначе, связано с природой и бытом Сибирского края.

Своеобразным отчетом в творчестве художника являются выставки, которые с 1946 г. стали проводиться систематически. Были проведены тематические выставки: «60 лет ВЛКСМ», «50 лет победы в Великой Отечественной войне», «2000 лет Христианства на Руси», «Защитникам Отечества посвящается», «Имени твоему», «150 лет со дня рождения В. И. Сурикова» и другие. Проводятся выставки, посвященные юбилейным датам. «60 лет Кемеровской области», «40 лет Кемеровскому Союзу художников» и т. д. Совместно с Новокузнецким Союзом художников состоялась выставка под названием «Рубежи».

Большой популярностью пользуются городские и областные выставки-конкурсы «Лучшая работа года», «К дню города», выставки работ преподавателей школ и художественных училищ, работы детских художественных школ.

К своим юбилейным датам художники организуют персональные выставки, как отчет о своей деятельности. Такие выставки проводятся в Музее ИЗО, в выставочном зале Союза художников, в музее им. Рутгерса на Красной Горке, в библиотеках города, в художественном фонде и в других организациях.

Основной художественной выставкой в рамках Союза художников России является выставка «Россия», которая проводится один раз в пять лет и является своеобразным смотром изобразительного искусства на настоящий момент.

В начале 2004 г. состоялась десятая юбилейная выставка, в ней от Кемерово приняли участие 23 мастера изобразительного искусства.

Музеи, картинные галереи играют огромную роль в деле пропаганды изобразительного искусства. Музеи занимаются комплектованием своего фонда из произведений искусства, имеющих высокую художественную ценность.

В Кузбассе широко развито профессиональное образование, которое является «ступенчатым». При Домах культуры работают кружки, изостудии, школы искусств, в которых обучаются люди разного возраста и программу обучения определяет сам руководитель.

Начальное художественное образование по определенной программе в течение нескольких лет получают дети школьного возраста в художественных школах по основным предметам: рисунок, живопись, композиция, скульптура, история искусств.

Получив образование в художественной школе, можно продолжить образование в художественном училище, архитектурном техникуме.

Кемеровское художественное училище функционирует с 1972 г. Первый директор училища – И. Ф. Максимов. В училище образование идет по государственному стандарту: «Живопись» – пять лет, «Дизайн» и «Декоративно-прикладное искусство. Керамика» – по четыре года. Обучение ведется на базе 9–11 классов.

В Новокузнецке имеется филиал училища, отделение живописи. По окончании училища учащиеся получают средне-специальное образование и могут продолжить обучение в вузах страны.

В Кемеровском государственном университете культуры и искусств можно в течение шести лет получить образование по специальностям «Графический дизайн», «Декоративно-прикладное искусство».

На данный момент в городах Кемеровской области работает более восьмидесяти членов Союза художников. Несмотря на то что изобразительное искусство Кузбасса стало развиваться намного позже и находится в стадии становления, художники Кузбасса стремятся к совершенствованию своего мастерства, к собственной индивидуальности.

Примечания

1. Кушникова М. И. Ветвь от дерева // Огни Кузбасса. – 1977. – № 1. – С. 64–65.

Образование, культура, история

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ НАУКИ В КУЗБАССЕ, КАК СОСТАВЛЯЮЩЕЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

А. Н. Глушков

Наука как продукт бытия, открываемый через человека, является многогранным явлением и может рассматриваться как отрасль культуры, как способ познания мира или в качестве структурированной организации, содействующей развитию научного сообщества. В авангарде науки идут фундаментальные исследования, открывающие основополагающие процессы в природе и обществе. Поэтому функционирование в Кузбассе на различных этапах его хозяйственного освоения различных подразделений академии наук свидетельствует о приоритетах региональной политики, глубине их научного сопровождения и о дальнейшей трансформации культурной среды.

Академическая наука в Кузбассе начала зарождаться с того времени, когда в 1734 г. во время работы Великой Северной экспедиции членами Российской академии наук И. Г. Гмелиным и Г. Ф. Миллером было выполнено научное описание Кузнецкого уезда.

Особое значение для становления Кузбасса в годы первых пятилеток имела деятельность академиков А. А. Байкова, И. П. Бардина, И. М. Губкина, Г. М. Кржижановского, М. А. Усова и Л. Д. Шевякова.

В тяжелые для нашей страны военные годы АН СССР организовало работу Комиссии по мобилизации ресурсов Урала, Сибири и Казахстана на нужды обороны страны под председательством президента Академии В. Л. Комарова. В 1942 г. комиссия направила в Кузбасс несколько бригад ученых, в которых работали академики А. А. Скочинский, Л. Д. Шевяков, член-корр. Д. М. Чижиков, В. И. Гойхман, В. И. Белов, А. П. Судоплатов, М. М. Сапожников и другие специалисты. Выводы и рекомендации этих ученых способствовали развитию в Кузбассе энергетики и сырьевой базы для металлургических заводов, существенному увеличению добычи угля на шахтах за счет более широкого использования щитовой системы разработки – знаменитых щитов Чинакала и других научно-технических достижений.

Новый и весьма плодотворный период в использовании научного потенциала страны для нужд Кузбасса связан с созданием в 1943 г. Западно-Сибирского филиала АН СССР в г. Новосибирске, а в 1957 г. – одного из первых в мире и наиболее крупных наукоградов – новосибирского Академгородка.

В 1968 г. первый секретарь Кемеровского обкома КПСС А. Ештокин ходатайствовал перед ЦК КПСС об организации в Кузбассе отделов институтов катализа, органической химии, экономики и организации промышленного производства Сибирского отделения АН СССР. И уже в том же году в Кемерово было создано региональное подразделение Института экономики и организации промышленного производства Сибирского отделения академии наук СССР. Основателем и первым руководителем лаборатории стал доктор экономических наук, профессор Виталий Эрастович Попов. С 1986 г. лабораторией руководит профессор Юрий Абрамович Фридман.

В 1974 г. в Кемерово создан Кузбасский Комплексный отдел физико-химических и экологических проблем Института неорганической химии. Руководил отделом доктор химических наук, профессор Владимир Андреевич Михайлов.

В 1978 г. был создан еще один Комплексный отдел – Института горного дела. Руководителем становится профессор Горбунов Валерий Федорович.

В 1979 г. организуется Кузбасская региональная лаборатория Института теплофизики, первым заведующим которой был профессор Сердаков Георгий Семенович. Впоследствии его сменил кандидат технических наук Сергей Иванович Лазарев. Нынешним руководителем Кемеровского филиала Института теплофизики является профессор Павел Трофимович Петрик.

В 1983 г. создается Институт угля – первое самостоятельное учреждение Академии наук в Кузбассе. Директором-организатором института становится член-корреспондент АН Геннадий Игнатьевич Грицко. Сейчас Институтом руководит доктор технических наук Вадим Петрович Потапов. Исследования ИУУ СО РАН по широкому кругу проблем выполняются в тесном взаимодействии с ИГД СО РАН (директор член-корр. РАН В. Н. Опарин), ИВТ СО РАН (директор акад. Ю. И. Шокин) и другими НИИ СО РАН.

В 1986 г. по инициативе академика Дмитрия Георгиевича Кнорре и заведующего кафедрой онкологии Кемеровского мединститута Бориса Михайловича Клячкина создается лаборатория иммунохимии рака Института биоорганической химии СО АН СССР.

В 1990 г. организован Институт химии углеродных материалов, который возглавил профессор Юрий Гавриилович Кряжев.

Таким образом, поступательное и мультидисциплинарное развитие академической науки в Кузбассе привело к созданию Кемеровского научного центра Сибирского отделения академии наук СССР в 1990 г. Председателем Центра стал Геннадий Игнатьевич Грицко.

К сожалению, события начала 90-х гг. не позволили осуществиться планам масштабного развития Кемеровского научного центра согласно Постановлению Совета Министров СССР № 525 от 26 мая 1990 г., которое предусматривало строительство в Кузбассе семи корпусов для НИИ, научно-производственной базы центра и ботанического сада.

И, тем не менее, благодаря энтузиазму ученых и личному участию председателей Сибирского отделения РАН акад. Валентина Афанасьевича Коптюга и Николая Леонтьевича Добрецова развитие Центра было продолжено.

В 1991 г. Лаборатория экологии растений Института угля СО РАН была преобразована в отдел «Кузбасский ботанический сад» при Президиуме Центра. Возглавил отдел доктор биологических наук Леонид Прокопьевич Баранник. В 1997 г. отдел стал филиалом Центрального Сибирского ботанического сада СО РАН. Дальнейшее развитие ботсада связано с именем Андрея Николаевича Куприянова.

В 1995 г. по инициативе акад. А. П. Деревянко открывается Кузбасская лаборатория археологии и этнографии совместно с Кемеровским госуниверситетом. Ее руководителем с момента основания является профессор Владимир Васильевич Бобров.

В начале 1999 г. при Президиуме Кемеровского научного центра совместно с Институтом водных и экологических проблем СО РАН организуется лаборатория геоэкологических и водных проблем. Возглавляет лабораторию кандидат технических наук Евгений Леонидович Счастливцев.

В конце 1999 г. на базе Ленинск-Кузнецкого завода полукоксования создан «Научно-производственный центр глубокой переработки углей СО РАН». Руководитель – кандидат технических наук Медяник Валентина Сергеевна.

В тот же год создается первый в России Музей угля.

В 2002 г. при содействии академика В. Н. Пармона и член-корр. РАН Н. З. Ляхова организуется Кемеровский филиал Института химии твердого тела и механохимии СО РАН, который возглавляет профессор Борис Петрович Адуев.

В том же году образован Международный центр угля и метана, руководит которым доктор технических наук Олег Владимирович Тайлаков.

В 2004 г. по ходатайству Губернатора Кемеровской области Амана Гумировича Тулеева организован Институт экологии человека СО РАН.

В 2005 г. на базе структурных подразделений КемНЦ совместно с вузами был создан Кемеровский региональный центр коллективного пользования дорогостоящими приборами и оборудованием при активном содействии акад. Р. З. Сагдеева и В. Ф. Шабанова.

В том же 2005 г. при Кемеровском научном центре организована Лаборатория проблем энергосбережения, возглавляет которую кандидат технических наук Александр Романович Богомолов. Большую методическую и организационную помощь в этом оказал член-корр. РАН, директор ИТ СО РАН С. В. Алексеенко.

В настоящее время численность сотрудников организаций КемНЦ СО РАН составляет около 300 человек. Научных сотрудников более 130 человек, из них 1 член-корреспондент, 26 докторов и 75 кандидатов наук. В Центре действует Совет научной молодежи. В двух аспирантурах (при Институте угля и Институте экологии человека) обучаются 60 человек.

Приоритетным направлением для Кемеровского научного центра остается интеграция с вузами. Эту работу помогает вести первый заместитель председателя СО РАН акад. В. И. Молодин. За время развития Центра сформирован научно-образовательный комплекс, в который входят 4 базовые кафедры и 4 научно-проблемные лаборатории.

Институт угля и углехимии СО РАН

Институт принимает активное участие в работе координирующих органов по ключевым вопросам развития Кемеровской области.

Осуществляется активная работа по внедрению наукоемких методов и технологий на ведущих предприятиях Кузбасса.

Для широкого круга экономических и экологических задач выполнен ряд научно-исследовательских работ по заказу Администрации Кемеровской области.

Разработан новый метод, позволяющий совместить открыто-подземные технологии разработки угольных месторождений, снизить потери угля и себестоимость добычи. Метод запатентован и внедрен на шахте «Распадская».

Для повышения безопасности подземной добычи полезных ископаемых разработана и внедрена новая отраслевая «Методика газодинамического расчета параметров воздушных ударных волн при взрывах газа и пыли». Методика утверждена Госгортехнадзором РФ и в настоящее время является действующей.

Для решения задачи прогноза газовой обстановки при добыче угля в угольных шахтах разработан метод зонирования пласта по видам и уровням потенциальной газодинамической опасности. Метод позволяет обеспечить максимальную эффективность дегазации пластов и повысить безопасность ведения горных работ.

Для решения широкого класса горно-технологических задач разработан метод обработки горно-технологических данных, который базируется на технологии виртуальных миров, представляющих собой топологическую комбинацию множеств различных 3D пространственных объектов.

Разработан принципиально новый, дисковый рабочий орган для горных машин. Преимущества нового инструмента для механического разрушения горных пород состоят в снижении энергоемкости процесса разрушения за счет регулирования гранулометрического состава и в возможности разрушения крепких горных пород.

Совместно с фирмой MAN TAKRAF (ФРГ) создан и испытан опытный образец машины.

Разработан способ использования горных выработок закрытых угольных шахт для осветления и очистки загрязненных вод при добыче и обогащении угля от вредных химических компонентов. Это позволит существенно сократить загрязнение рек, сосредоточить сбросы на крупных современных очистных сооружениях.

Разработаны способы модифицирования и экстракционной переработки торфа и бурых углей Кузбасса с целью получения ценных химических продуктов.

Дешевые бурые угли Кузбасса не представляют особого интереса для энергетики, однако являются ценным сырьем для получения целой гаммы химических продуктов. В Институте разработаны способы получения горного воска, кислот и фенолов из бурых углей и торфов.

Разработаны способы газо- и жидкофазного озонирования углей Кузбасса с получением ценных кислородсодержащих продуктов

Для получения дефицитных бензолкарбоновых кислот разработан новый, энергосберегающий и экологически более чистый, по сравнению с традиционными, способ газо- и жидкофазного озонирования углей Кузбасса.

Для использования в качестве носителя платинового катализатора для катодов топливных элементов с протонообменной мембраной получены микропористые углеродные материалы. Способ запатентован и перспективен для внедрения в области водородной энергетики.

Институт экологии человека СО РАН

В отделе молекулярной экологии человека ИЭЧ СО РАН выполняются исследования по созданию теории иммунохимического дисбаланса при канцерогенезе и по разработке биотехнологии получения антиканцерогенных вакцин.

Впервые установлено, что у человека в естественных условиях интенсивность образования антител против химических канцерогенов зависит от генотипа ферментов (цитохромов Р-450) и от генотипа интерлейкинов. Таким образом, доказано взаимодействие двух систем организма – иммунной и ферментативной – в реакциях на низкомолекулярные ксенобиотики.

Теоретически обоснована биотехнология получения вакцин против химических канцерогенов. Ее суть заключается в том, чтобы низкомолекулярное органическое соединение, которое вызывает рак, но не обладает способностью индуцировать синтез антител, заменить на безвредный пептид, который бы защищал организм от канцерогена.

Сейчас выполнены основные этапы этой технологии применительно к бензо[а]пирену:

- разработан новый метод и осуществлен синтез коньюгатов канцерогенов с белками;

- впервые в России получены гибридные линии лимфоцитов, которые продуцируют моноклональные антитела против бензопирена. Таких гибридов в мире имеется только два, наша – третья;

- из библиотеки фагов (10^{12} вариантов) выделен единственный клон, содержащий пептид с иммунологическим образом бензопирена;

- осуществлен химический синтез этого пептида из 12 аминокислот – активного центра антиканцерогенной вакцины.

Но самое главное – расшифрован генетических код антител против бензопирена, генетический код и аминокислотная последовательность пептида. Это позволяет получить в ближайшее время рекомбинантные вакцины с заданными свойствами.

Эти исследования выполняются совместно с ИХБФМ СО РАН (директор – акад. В. В. Власов). Возможно,

в перспективе создание трансгенных растений с антиканцерогенными свойствами совместно с ИЦГ СО РАН (директор – акад. В. К. Шумный).

В лаборатории интродукции растений отдела экологии растительных ресурсов в опыты интродукции привлечено 750 видов, сортов и форм растений. Сформированы 3 научно-образовательные экспозиции и гербарий (20 тысяч единиц хранения). Для Кемеровской области отмечено 5 родов и 35 видов растений, ранее не зарегистрированных. Обнаружен неизвестный ранее вид травянистого растения, который был назван «Овсяница Кемеровская».

В лаборатории фитомелиорации изучено основное флористическое разнообразие на отвалах вскрышных пород. Создан испытательный полигон. Заложены экспериментальные посадки сосны на площади 50 га в различных природно-климатических зонах Кузбасса.

В лаборатории экологического биомониторинга подобраны растения-индикаторы и экспресс-методы оценки техногенной нагрузки атмосферного воздуха; установлена ведущая роль техногенных факторов в ослаблении состояния древесных пород в г. Кемерово; разработана схема фитомониторинга загрязнения окружающей среды и состояния древесных растений в промышленном центре.

Многолетние исследования археологов отдела гуманитарных исследований позволили получить принципиально новые материалы скифского времени (VI–III вв. до н. э.) на территории Кузнецкой котловины. Это открытие дает возможность заполнить неизвестную страницу древней истории региона. Выявлены основные тенденции государственного управления восточными окраинами Российской империи в XIX в. Определены исторические перспективы и этапы развития малых городов в ходе форсированного индустриального развития региона.

В Кемеровском филиале ИХТТМ СО РАН системно изучено влияние условий синтеза наноразмерных частиц переходных металлов и их взаимных (бинарных) систем, а также меди на дисперсную структуру и другие свойства. В частности установлено, что типичной для реологии этого плана наноразмерных частиц является двухстадийное агрегирование кристаллов (5–15 нм) в конгломераты размерами 80–150 нм и 1–5 мкм.

Показана возможность и определены для ряда систем условия синтеза наноразмерных частиц заданных форм и распределений по размерам; изучен химический состав поверхностных соединений, условия и химизм процессов термоочистки поверхности.

Разработаны методы и регламенты получения укрупненных партий (до 100–200 кг в месяц) электропроводящих нанопорошков чистотой 99,9 % и особо чистой (99,998 %) меди, на которые получены международные сертификаты качества, а также наноразмерных частиц и электропроводящих композиций на их основе.

В направлении создания и изучения свойств новых композитов на основе наноразмерных металлов впервые получены твердотельные нанореакторы объемом 1 нм^3, разработан их дизайн, изучена термодинамика и кинетика образования в нанореакторах ансамблей катионов ряда

металлов и некоторые закономерности получения кластеров палладия (2–20 нм). Рассматриваются перспективы практического использования таких полимерных нанокомпозитов в альтернативных источниках энергии и катализаторах нового поколения.

По итогам выполненных исследований в реальном времени (наносекунды) взрывного разложения азидов тяжелых металлов сделан фундаментальный вывод о цепном характере стадии инициирования процессов и предложена новая модель инициирования азидов. Одним из ее следствий является возможность управления взрывной чувствительностью с помощью предварительной радиационной обработки.

Такие эффекты были экспериментально обнаружены и активно нами изучаются в широком плане взрывчатых веществ.

В направлении материаловедения наноуглеродных систем:

- разработан метод глубокой очистки и модифицирования поверхности наноалмаза;
- изучены люминисцентные свойства и установлена возможность использования их в дозиметрии мощных радиационных излучений.

Из каменноугольного сырья получены полифункциональные углеродноволокнистые материалы:

- углеродные молекулярные сита для разделения и очистки газов, в том числе воздуха, синтез-газа, концентрирования метана;
- хемосорбент для очистки водорода от следов монооксида углерода. Разработано калиброванное по диаметру углеродное моноволокно – подложка для нанесения карбида кремния, бора, которое предназначено для использования в ракетно-космической технике.

В Кемеровском филиале Института теплофизики СО РАН изготовлены экспериментальные стенды. Получены принципиально новые данные по теплообмену на охлаждаемых поверхностях упакованных в зернистую среду. Показана интенсификация теплообмена в 2–3 раза по сравнению с гладкой поверхностью. Применение этих результатов позволит достичь экономического эффекта в результате уменьшения металлоемкости аппаратов теплообмена, используемых на промышленных предприятиях

В Лаборатории проблем энергосбережения КемНЦ СО РАН создан опытный образец топки, основанной на вихревой технологии, которая позволяет сжигать различные виды твердого топлива (высокозольные угли, минеральные руды, шламы) и добиться почти 100 % сжигания углерода. После испытаний, которые проводятся на заводе полукоксования (г. Ленинск-Кузнецкий), технология может быть запущена в серийное промышленное производство в Кузбассе.

Разработан концептуальный проект энерготехнологического комплекса по глубокой переработке угля, генерации электрической и тепловой энергии. Администрации Кемеровской области представлено предложение по реализации проекта на площадке г. Ленинск-Кузнецкий.

В Кемеровской лаборатории экономических исследований Института экономики и организации промышленного производства СО

РАН выявлены основные тенденции и элементы промышленной политики в Кемеровской области, в том числе дана оценка особенностей функционирования угольной промышленности в Кузбассе и воздействия государственной и региональной промышленной политики на проведение экономических реформ в главной отрасли специализации региона. Показана и доказана возможность эффективной трансформации экономики региона при наличии жесткой сырьевой конструкции при условии проведения в основных отраслях специализации активной региональной промышленной политики.

Развитие КемНЦ СО РАН

Таким образом, Кемеровский научный центр представляет Сибирское отделение РАН в весьма важном для Сибири и для всей России регионе – Кузнецком угольном бассейне. Его научные подразделения обеспечивают научное обоснование топливно-энергетической политики России, управления массивом горных пород и газодинамикой шахт, технологической информатики, новых направлений глубокой переработки угля и энергосбережения; решают актуальные для Кузбасса проблемы создания новых средств профилактики рака, восстановления нарушенных угольными предприятиями земель, сохранения археологических памятников на территории области. Разрабатывают новые технологии получения наноматериалов.

Основные результаты научной деятельности КемНЦ СО РАН подтверждают правильность выбранных направлений научных исследований, заложенных при организации Центра.

Фундаментальные исследования выполняются на мировом уровне.

Прикладные исследования представляют особую значимость для социально-экономического развития Кузбасса, в том числе в создании технопарка.

Расширение интеграции с вузами – основа для подготовки высококвалифицированных кадров.

В свою очередь Администрация области выделяет льготные кредиты на получение жилья для молодых ученых, индивидуальные и коллективные гранты на проведение исследований, поощряет защиты кандидатских и докторских диссертаций, совместно с администрацией г. Кемерово принимает долевое участие в строительстве Кузбасского ботанического сада. По ходатайству нашего Губернатора Правительство выделило дополнительные средства на завершение строительства нового корпуса Института угля и углехимии.

Переход Кузбасса на новый этап социально-экономического развития возможен при соответствующем научном сопровождении. Точно так же, как новый этап освоения Сибири в военные и послевоенные годы стал возможен с созданием Сибирского отделения Академии наук СССР.

ИНТЕГРАЦИЯ НАЧАЛЬНОГО И СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРОБЛЕМЫ, ПОИСКИ, РЕШЕНИЯ

Ю. В. Клецов

Концепция модернизации российского образования на период до 2010 года, Федеральная целевая программа развития образования на 2006–2010 гг. ориентируют на активизацию деятельности по укрупнению, интеграции профессий; на разработку и внедрение различных моделей интеграции начального и среднего, среднего и высшего профессионального образования. Конечной целью этой деятельности, подчеркивается в указанных документах, является создание условий, обеспечивающих каждому человеку возможность построения индивидуальной образовательной траектории для постоянного профессионального, карьерного и личностного роста.

В условиях неблагоприятной демографической ситуации, непропорционально развитой территориальной сети профессиональных учебных заведений, регионализации учреждений довузовского профобразования, несбалансированности конъюнктуры на рынках труда и образовательных услуг, сохранения диспропорций в структуре и объемах подготовки квалифицированных кадров особую актуальность и значимость приобретает задача интеграции начального профессионального и среднего профессионального образования (далее – НПО и СПО соответственно). В связи с этим заслуживает внимания концептуальное положение, содержащееся в прошлогоднем докладе Минобрнауки России Государственному совету: «Жизнь исчерпала первоначальное значение названных ступеней профессионального образования и поставила перед необходимостью их интеграции, которая открывает перед ними качественно новые возможности».

Исторически обе указанные выше подсистемы формировались в нашей стране по территориально-производственному принципу как элементы инфраструктуры единого народнохозяйственного комплекса, обеспечивающие подготовку промышленно-производственного персонала (первая – квалифицированных рабочих и работников обслуживающего персонала, вторая – линейных специалистов и руководителей среднего звена). При этом учреждения СПО, которые стали создаваться после революции с целью ускоренной подготовки квалифицированных кадров, были призваны компенсировать слабость только формирующейся советской высшей школы, неспособной в то время быстро и эффективно решить эту задачу. В условиях фактической монополии государства на средства производства и централизованной плановой экономики сбалансированное, устойчивое функционирование и развитие обеих подсистем достигалось путем формирования и распределения соответствующего заказа министерств и ведомств, отдельных территориально-производственных комплексов и крупных предприятий.

Во второй половине 80-х гг. прошлого века, в результате проводимого М. С. Горбачевым курса на замену старой, административно-командной

модели социализма на новую, рыночную («хозрасчетную») и по мере роста экономической самостоятельности предприятий, жесткое функционально-институциональное разграничение и соподчинение обеих подсистем стало заметно ослабевать. Именно в это время в стране был начат масштабный эксперимент по созданию на базе ведущих учреждений НПО высших профессионально-технических училищ. Последние в дальнейшем были трансформированы в 837 профессиональных лицеев (около трети всех российских учреждений НПО). В 90-х гг. прошлого века, с принятием Закона РФ «Об образовании» (10.07.1992 г.), этот процесс был приостановлен – главным образом, «ввиду неправомочности учреждений НПО (лицеев) реализовывать программы более высокого уровня» [1].

В новых экономических условиях российские учреждения НПО и СПО были вынуждены самостоятельно искать свое место на рынках труда и образовательных услуг, ориентируясь на кадровые потребности и финансовые возможности организаций негосударственного сектора экономики, а также (не в последнюю очередь) на образовательные запросы и уровень платежеспособности населения. Сокращение объемов промышленного производства, реорганизация и закрытие крупнейших предприятий – основных заказчиков и потребителей квалифицированных кадров, передача всех учреждений НПО и части ссузов с федерального уровня в ведение субъектов РФ, усиление конкуренции на рынке образовательных услуг (при сохранении и укреплении доминирующих позиций на нем вузов) в значительной мере способствовали развитию дезинтеграционных процессов в отечественной системе профессионального образования в целом и в подсистемах НПО и СПО – в частности.

По данным столичного НИИ развития профессионального образования, в России с производства ежегодно уходят около 2 млн человек при ежегодном выпуске из отечественных учреждений НПО немногим более 600 тыс. квалифицированных рабочих и служащих. В то же время, по данным того же института, уже сегодня российский работодатель ставит до 76 % приходящих к нему выпускников учреждений СПО на места квалифицированных рабочих. При этом 45 % опрошенных работодателей не верит в конкурентоспособность кадров, подготовленных в подсистеме НПО, а 38 % не удовлетворено качеством подготовки в подсистеме СПО. Это вызывает тем большую озабоченность ввиду того обстоятельства, что на российском рынке труда до 80 % вакансий составляют места рабочих и служащих с НПО [6]. Оценивая сложившуюся ситуацию, член-корреспондент РАО И. П. Смирнов справедливо отмечает: «В этом – один из парадоксов России, где две системы профессионального образования готовят… квалифицированных рабочих. И обе готовят плохо» [2].

За последние годы отечественная система НПО в значительной мере утратила свой былой потенциал. За период с 1991 по 2006 гг. количество учреждений НПО в РФ сократилось более чем на 21 %, а численность ежегодного выпуска из них квалифицированных рабочих и служащих уменьшилась почти на 40 % (и это – при стабильно полном удовлетворении спроса населения на образование данного уровня). Объемы и структура

подготовки в них квалифицированных кадров до сих пор не сбалансированы с потребностями рынка труда; попрежнему оставляет желать лучшего качество такой подготовки. Около 2/3 опрошенных работодателей отметили, что принятые ими на работу выпускники учреждений НПО 2004–2005 гг. по уровню профессиональных знаний значительно уступают остальному персоналу, уже работающему на предприятии [3].

За период с 1995 по 2006 гг. количество учреждений СПО в РФ увеличилось на 7,2 %, а численность ежегодного выпуска из них специалистов возросла почти в 1,5 раза (на 48 %). Указанный рост происходил на фоне устойчивых негативных тенденций, ведущих к превращению СПО в «проходную ступень» для получения высшего образования (по некоторым оценкам, сегодня до 30 % выпускников российских ссузов продолжают обучение в вузах), а также к его коммерциализации и «гуманитаризации». Так, в настоящее время доля лиц, обучающихся в учреждениях СПО Кузбасса за счет собственных средств, достигла 45 %; при этом в некоторых технических ссузах региона до половины специальностей сегодня составляют специальности гуманитарного профиля (главным образом, экономические, юридические и «сервисные»).

Уже сегодня абсолютное большинство учреждений НПО и СПО испытывает серьезные трудности с выполнением государственных заданий по приему на обучение (в том числе – по наиболее востребованным на рынке труда профессиям и специальностям). Эти трудности во многом обусловлены относительно узким спектром, негибкостью и недостаточным уровнем инновационности реализуемых указанными учреждениями образовательных программ. Так, если «среднестатистический» вуз Кузбасса может сегодня предложить заказчику или непосредственному потребителю образовательных услуг на выбор не менее 19 основных профессиональных образовательных программ (причем, нередко различного уровня), то «среднестатистическое» училище или «среднестатистический» ссуз – не более 5 таких программ (к тому же, как правило, одного уровня). В связи с этим есть основания полагать, что создание крупных интегрированных учреждений и комплексов непрерывного многоуровневого профессионального образования, реализующих широкий спектр как основных, так и дополнительных образовательных программ и предоставляющих самые широкие возможности для построения гибких образовательных траекторий обучающихся, позволит в сжатые сроки оптимизировать систему подготовки квалифицированных кадров в регионе.

С учетом всего сказанного выше в ГОУ «Кузбасский региональный институт развития профессионального образования» (далее – ГОУ «КРИРПО»), по заказу департамента образования и науки Кемеровской области, в 2006 г. был создан временный научно-исследовательский коллектив по направлению «Интеграция учреждений профессионального образования в учреждения и комплексы непрерывного многоуровневого профессионального образования». Результатом деятельности коллектива стала подготовленная коллективная монография [4], в которой обобщен опыт создания и деятельности интегрированных учреждений и комплексов профессионального образования за рубежом,

в России и Кузбассе. В монографии представлены 6 перспективных моделей интеграции учреждений профессионального образования, адаптированных к условиям региона; определены принципы и сформирован алгоритм их дифференциации по уровням (ступеням) обучения и квалификации, а также условия и возможности построения и реализации на базе каждой из них альтернативных образовательных траекторий обучающихся [5]. В настоящее время коллектив, в рамках выполнения соответствующего технического задания, готовит методические рекомендации по разработке в профессиональных учебных заведениях Кузбасса интегрированных образовательных программ довузовского профессионального образования.

Вопросы, связанные с интеграцией образовательных программ НПО и СПО, обсуждались на августовском совещании и консультациях для руководителей и профессионально-педагогических работников учреждений профессионального образования Кемеровской области (27–31.08. 2007 г.). Немало внимания этим вопросам было уделено в ходе организованных и проведенных специалистами ГОУ «КРИРПО» консультаций для заместителей директоров учреждений НПО и СПО по учебной и учебно-производственной работе (26.09. 2007 г.). Указанные вопросы активно обсуждались в рамках состоявшейся в ГОУ «КРИРПО» презентации сопряженных (преемственных) образовательных программ, реализуемых базовыми учреждениями НПО и СПО Кузбасса (10.10.2007 г.), на пресс-конференции с участниками «круглого стола» и встрече с журналистами, обеспечивающими информационное освещение образовательной тематики в центральных и региональных СМИ (30.10.2007 г.). Проблемы, связанные с разработкой и внедрением интегрированных программ довузовского профессионального образования, рассматривались в ходе проведенного на базе ГОУ «КРИРПО» научно-практического семинара «Интеграция науки, образования и бизнеса как основа устойчивого социально-экономического развития региона» (08.11.2007 г.).

Интеграция НПО и СПО предполагает разработку новых, перспективных подходов к формированию и реализации соответствующих преемственных образовательных программ и сопряженных учебных планов. За рубежом, в России и Кузбассе накоплен значительный опыт такой деятельности. В нашем регионе лучшие образцы указанной деятельности представлены разработками трудовых коллективов профессионального колледжа и профессионального лицея № 13 г. Новокузнецка, Юргинского технологического колледжа, Кузбасского государственного техникума архитектуры, геодезии и строительства, Кемеровского государственного профессионально-педагогического колледжа, Кемеровского профессионально-технического колледжа [6]. Думается, что именно эти учебные заведения могут и должны внести наиболее весомый вклад в интеграцию начальной и средней профессиональной школы Кузбасса.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что доминирующая на сегодня в регионе модель «вертикальной» кооперации учебных заведений характеризуется односторонней направленностью на непрерывное повышение образовательного ценза, главным образом, учащейся молодежи при изначальной ориентации реализуемых образова-

тельных программ на требования государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования и итоговом «жестком» замыкании образовательных траекторий обучающихся на вузы. Основными недостатками данной модели являются:

- закрепление и воспроизведение в коллективном сознании и поведении участников образовательного процесса установки на достижение «отложенных» образовательных результатов и социальных эффектов, не стимулирующей, а сдерживающей активность молодежи, ее социальное и профессиональное становление, карьерный и личностный рост;

- сохранение ведомственной замкнутости, институциональной разобщенности, неравенства статусов и возможностей образовательных учреждений при фактическом отсутствии их консолидированной ответственности за конечные результаты собственной деятельности;

- относительно небольшое количество, недостаточно высокая степень сопряженности и вариативности реализуемых образовательных программ при сохранении существенных различий в организации образовательного процесса и в специфике подготовки на различных уровнях образования;

- ограниченные возможности построения индивидуальных образовательных маршрутов обучающихся, узость «входа» и «выхода» на каждом из участков предлагаемых образовательных траекторий при фактическом отсутствии равноценных альтернатив и обеспечивающих их гарантий.

Преодоление указанных выше недостатков требует дальнейшего углубления кооперации и повышения эффективности взаимодействия участников регионального образовательного сообщества – в том числе, в рамках участия в разработке интегрированных образовательных программ НПО и СПО. По сути дела, речь идет об образовательных программах нового типа, ориентированных не столько на достижение определенного образовательного ценза, сколько на обеспечение востребованных и признаваемых обществом конкретных, устойчивых социальных эффектов обучения и воспитания.

Как известно, под «интеграцией» понимается объединение в целое либо восстановление единства, целостности каких-либо частей, элементов, структур путем их взаимного согласования (приспособления). В наиболее общем плане интеграция может рассматриваться как проявление универсальных принципов связи и развития в процессе формирования, функционирования, взаимодействия и эволюции естественных и искусственных систем. А для любой системы, как известно, характерны не только наличие относительно устойчивых связей и отношений между образующими ее элементами (то есть определенная организованность), но и неразрывное единство со средой, во взаимодействии с которой система проявляет свою целостность. Следовательно, под интеграцией различных уровней образования следует понимать процесс и/или результат взаимного согласования элементов образовательной системы, а последней – с социальной средой (прежде всего, с рынком труда).

С учетом сказанного выше под интеграцией различных уровней образования следует понимать процесс и результат взаимного согласования

различных элементов образовательной системы. К последним действующий Закон РФ «Об образовании», как известно, относит:

1. Образовательные программы и государственные образовательные стандарты различного уровня и направленности.

2. Реализующие указанные программы и стандарты учреждения независимо от их организационно-правовых форм, типов и видов.

3. Органы управления образованием и подведомственные им учреждения и организации.

4. Объединения юридических лиц, общественные и государственно-общественные объединения, осуществляющие деятельность в области образования.

Основу системы образования составляют образовательные программы и государственные образовательные стандарты, поскольку именно по поводу их реализации все остальные элементы образовательной системы вступают во взаимодействие друг с другом и социальной средой. Вместе с тем, указанные программы и стандарты, являясь элементами одного уровня, выполняют не только общие, но и различные функции в образовательной системе.

Согласно Закону РФ «Об образовании», образовательная программа определяет содержание образования, тогда как государственный образовательный стандарт (в части его федерального компонента) является основой объективной оценки качества подготовки и уровня квалификации выпускников. При этом статья 14 Закона устанавливает, что образовательные программы разрабатываются, принимаются и реализуются образовательными учреждениями самостоятельно, а государственные образовательные стандарты служат основой для разработки государственными органами управления образованием примерных образовательных программ. Следуя этим положениям, можно сделать вывод о том, что интеграция различных уровней образования предполагает, прежде всего, обеспечение преемственности образовательных программ различных уровня и направленности при условии их соответствия требованиям государственных образовательных стандартов. В то же время, Закон РФ «Об образовании» устанавливает принцип преемственности образовательных программ, согласно которому каждая последующая программа базируется на предыдущей, только в отношении дошкольного и общего образования.

Следует отметить, что в действующей редакции Закона РФ «Об образовании» отсутствует определение понятия «образовательная программа» (не говоря о понятиях «основная», «дополнительная» и «примерная»). Данное обстоятельство вызывает известные, достаточно серьезные затруднения как теоретико-методологического, так и практического плана. В связи с этим заместитель директора Департамента государственной политики и нормативно-правового регулирования в сфере образования Минобрнауки России Н. В. Третьяк поясняет, что образовательная программа нового поколения будет включать: 1) требования к результатам подготовки выпускников; 2) учебный план; 3) учебные программы курсов (предметов, дисциплин, учебных модулей); 4) перечни используемых учебников, средств обучения и воспитания (при реализации общеобразователь-

ных программ); 5) программы практик, календарный учебный график и методические материалы.

Что касается государственного образовательного стандарта, то специалисты Минобрнауки России предлагают изменить его структуру, включив в него требования к общим, социальным и профессиональным компетенциям выпускников, включая их знания, умения и сформированные личностные качества. В своем докладе на заседании коллегии Минобрнауки России, состоявшемся 30.03.2007 г., министр образования и науки РФ А. А. Фурсенко сообщил, что уже подготовлен и представлен в Правительство РФ законопроект о создании условий для участия работодателей в формировании образовательных стандартов, разработке образовательных программ и оценивании качества профессионального образования. В качестве одной из задач на этот год министр указал подготовку законопроекта по внесению изменений и дополнений в действующее законодательство в части совершенствования содержания и структуры государственных профессиональных образовательных стандартов 2-го поколения.

Интеграция образовательных программ НПО и СПО предполагает, прежде всего, уточнение и согласование требований к содержанию и качеству профессионального образования, предъявляемых сегодня личностью, обществом и государством. В связи с этим заслуживает внимания то обстоятельство, что в 2006 г. Российский союз промышленников и предпринимателей (РСПП) учредил автономную некоммерческую организацию «Национальное агентство развития квалификаций (НАРК)». Летом этого года Президент РСПП А. Н. Шохин утвердил разработанные агентством «Макет профессионального стандарта» и «Положение о профессиональных стандартах».

Резюмируя все вышесказанное, можно со всей определенностью сказать: государственные образовательные стандарты 3-го поколения будут в полной мере учитывать требования профессиональных стандартов, а разрабатываемые на основе первых и вторых профессиональные образовательные программы должны быть максимально ориентированы на запросы заказчиков и непосредственных потребителей образовательных услуг.

В нашей стране бесспорным лидером в области формирования современных, перспективных моделей интеграции НПО и СПО является г. Москва. На настоящее время в столице созданы и функционируют 50 территориально-отраслевых и 11 программно-отраслевых профессиональных колледжей, которые разделены на 4 группы по ведущим отраслям городского хозяйства (строительный комплекс; машиностроение и металлообработка; малый бизнес и предпринимательство; потребительский рынок и услуги). Указанные колледжи созданы как учреждения среднего профессионального образования, что определяет их правомочность в реализации следующих образовательных программ:

- общее образование (основное и среднее (полное));
- профессиональная подготовка (в том числе учащейся молодежи, незанятого населения и безработных, высвобождающихся работников, уволенных в запас военнослужащих, мигрантов);

- начальное профессиональное образование;
- среднее профессиональное образование (базового и повышенного уровней);

дополнительное профессиональное образование (повышение квалификации и профессиональная переподготовка);
- специальное профессиональное образование (лиц с ограниченными возможностями здоровья).

Нормативно-правовую основу интеграции столичных учреждений НПО и СПО образуют:
- Городская целевая программа «Развитие учреждений начального и среднего профессионального образования города Москвы на 2005–2007 гг.»;
- Закон г. Москвы от 29.06. 2005 г. № 32 «О начальном и среднем профессиональном образовании»;
- Постановление Правительства Москвы от 19.10.2004 г. № 724-ПП «Об участии органов исполнительной власти города Москвы, объединений профсоюзов и работодателей в развитии учреждений начального и среднего профессионального образования с учетом потребности экономики города в квалифицированных рабочих кадрах».

Решением совместного заседания коллегии Департамента образования г. Москвы и Президиума Российской академии образования (РАО) № 16/1 от 01.12.2005 г. научное руководство проведением в столице эксперимента по интеграции содержания НПО и СПО возложено на НИИ развития профессионального образования г. Москвы (директор – лауреат премии Президента РФ в области образования, д-р филос. наук, профессор, член-корреспондент РАО И. П. Смирнов). Цель указанного эксперимента была определена как «повышение качества подготовки квалифицированных рабочих и специалистов на базе интеграции образовательных программ НПО-СПО» [7].

Оценивая общий ход и перспективы проводимого эксперимента, член-корреспондент РАО И. П. Смирнов отмечает: «Глубокая интеграция начального и среднего профессионального образования позволит создать в рамках колледжей многоуровневые и многопрофильные учреждения профессионального образования, осуществляющие обучение по интегрированным учебным планам и программам. Введение уровней (ступеней) обучения, адекватных логике профессиональной деятельности, позволит установить критерии профессиональной компетентности, формируемой в процессе многоуровневой подготовки, учитывать конъюнктуру рынка труда в регионе, осуществлять контроль качества степени завершенности профессионального образования (модульно-компетентностный подход, введение зачетных единиц). Это означает свободный вход и выход обучающихся на любой законченной стадии обучения с получением соответствующего документа о профессиональном образовании (подготовке), что позволит учитывать интересы обучаемых и рынка труда» [8].

При создании профессиональных колледжей как интегрированных образовательных учреждений нового типа были учтены опыт и ошибки прошлых экспериментов. На основе данных городских координационных советов по подготовке рабочих кадров впервые систематизированы потребности рын-

ка труда города Москвы в квалифицированных рабочих кадрах. Определены профессиональные траектории возможной интеграции образовательных программ всех реализуемых в колледжах Москвы профессий НПО и специальностей СПО. В соответствии с приказом Департамента образования г. Москвы № 490 от 01.08.2006 г. в столице созданы 7 научно-методических объединений колледжей по основным профессиональным полям. Разработаны и изданы методические рекомендации «Интеграция профессий и специальностей начального и среднего профессионального образования» [9]. Проведены курсы повышения квалификации для всех руководителей и педагогов – участников эксперимента, а также расширенное заседание Ученого совета НИИ развития профессионального образования г. Москвы на тему «Реализация непрерывного профессионального образования методом сопряжения образовательных программ». В 6 колледжах открыты городские экспериментальные площадки по созданию моделей интегрированных учебных программ НПО и СПО. Наиболее глубокая переработка и корректировка образовательных программ НПО и СПО проводится в колледжах, осуществляющих подготовку кадров для предприятий машиностроения, металлообработки и легкой промышленности.

Интегрированные образовательные программы СПО на базе НПО разрабатываются и реализуются в указанных колледжах с учетом требований соответствующих государственных образовательных стандартов. В установленном порядке осуществляется их лицензионная экспертиза и аккредитационная оценка. Все это позволяет утверждать, что инновационный процесс интеграции столичных НПО и СПО осуществляется строго в рамках действующего законодательства [10].

Организаторы, руководители и участники эксперимента исходят из того, что рабочий, успешно освоивший интегрированную образовательную программу, должен быть подготовлен на уровне не ниже 4-го квалификационного разряда (уровень, который запрашивают сегодня более 80 % работодателей). Прием в учебные заведения для освоения таких программ должен осуществляться только на уровень НПО, который, таким образом, становится обязательным, а перевод на следующий уровень (СПО) – исключительно на конкурсной основе [11].

Анализ хода эксперимента показывает необходимость корректировки организации и содержания интеграционного процесса. В связи с этим И. П. Смирнов подчеркивает: «Высвобождаемое в результате интеграции образовательных программ НПО-СПО время следует использовать для повышения рабочей квалификации выпускников, чего настойчиво требуют работодатели. В этой связи необходимо перейти от разработки применяемых сегодня сокращенных… программ к интегрированным программам повышенной рабочей квалификации за счет существенного увеличения объема учебного времени на практическое обучение, введения стажировки выпускников. Здесь может быть эффективно использован потенциал создаваемых в настоящее время ресурсных центров, социальное партнерство с заинтересованными работодателями» [12].

Как отмечают руководители и участники эксперимента, полученные

результаты позволяют уже сегодня перейти от первой модели интеграции, базирующейся на последовательной реализации преемственных программ сокращенной и (или) ускоренной подготовки квалифицированных рабочих и специалистов, ко второй («глубокой интеграции»), базирующейся на последовательно-параллельной реализации как однородных, так и смежных элементов теоретического и практического обучения по каждому уровню [13].

Глубокая интеграция уровней НПО и СПО предполагает формирование единой интегрированной программы довузовского профессионального образования и соответствующего учебного плана. В столичных колледжах при этом за основу берутся государственные образовательные стандарты, примерные образовательные программы и учебные планы СПО. Таким образом, «одноименные, родственные и/или смежные (частично родственные) дисциплины и учебные элементы изучаются не дважды (на каждом из указанных уровней), а в рамках одной и той интегрированной дисциплины (учебного элемента)» [14]. Изучение указанных дисциплин и элементов сконцентрировано, преимущественно, в 5–6-м семестрах, которые «являются “зоной совмещения” уровней НПО и СПО» [15].

Весьма показательным в этом отношении является опыт технологического колледжа № 14 г. Москвы. Разработка интегрированных образовательных программ позволила сократить сроки обучения без потери качества по сравнению с сопряженными программами на 1,5 года – с 5 лет 5 месяцев до 3 лет 10 месяцев. При этом соответствующий учебный план предусматривает выпуск с уровня НПО – с квалификацией «Коммерсант в торговле» и с уровня СПО – с квалификацией «Товаровед», а также освоение интегрированной программы с выдачей двух дипломов – НПО и СПО. Общеобразовательная подготовка является единой для обоих уровней образования и составляет 1 год. Родственные и одноименные общепрофессиональные и специальные дисциплины изучаются интегрированно на обоих уровнях (преимущественно, в 5–6-м семестрах, что не нарушает логику их освоения). Каждый год – новая квалификация. По окончании 6-го семестра учащиеся сдают выпускной квалификационный экзамен и получают сразу 3 квалификации – агент коммерческий, продавец непродовольственных товаров, контролер-кассир. Раздел «Производственная практика» предусматривает:

- на ступени НПО – производственное обучение (25 недель) и производственную практику;
- на ступени СПО – практику по профилю специальности (2 недели) и стажировку, или квалификационную практику (3 недели).

При этом на второй ступени практика по профилю специальности сокращена на 1 неделю по сравнению с ГОС СПО базового уровня за счет того, что обучающиеся уже владеют отдельными видами деятельности товароведа.

Как представляется, столичный опыт интеграции программ НПО и СПО может и должен быть использован в Кузбассе, прежде всего – в сфере подготовки высококвалифицированных рабочих и линейных специалистов по наиболее востребованным на рынке труда профессиям и специальностям.

Примечания

1. Интеграция профессий и специальностей начального и среднего профессионального образования. – М., 2006. – С. 5.
2. См.: Там же. – С. 7.
3. Давыдова Е. Подготовка работников с точки зрения работодателя // Народное образование. – 2006. – № 10 (1363). – С. 28.
4. Интеграция учреждений профессионального образования в образовательные учреждения и комплексы непрерывного многоуровневого профессионального образования. – Кемерово, 2007. – 179 с.
5. Там же. – С. 84–135.
6. Там же. – С. 74–82.
7. Мониторинг разработки интегрированных образовательных программ НПО-СПО в колледжах г. Москвы. – М., 2007. – С. 6.
8. Интеграция профессий и специальностей... – С. 48.
9. См.: Там же. – С. 12.
10. Интеграция учреждений профессионального образования... – С. 5–6.
11. Интеграция профессий и специальностей... – С. 7.
12. Там же. – С. 9.
13. Там же. – С. 46.
14. Там же. – С. 46–47.
15. Там же. – С. 47.

СИСТЕМА РОССИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: НА ПОРОГЕ ПЕРЕМЕН

О. В. Гусева

Российское образование, в том числе художественное, в настоящее время находится на пороге очередной, и, как показывает практика многих предыдущих десятилетий, не последней в его истории реформы. События в политической и социальной жизни нашего государства уже не раз оказывались причиной преобразований, именуемых то реформой, то модернизацией системы образования. Однако со временем начинались процессы, в результате которых лишь с незначительными «поправками» восстанавливалось то, что ранее в образовании было преобразовано, трансформировано или почти разрушено. Примером может служить один из этапов развития музыкального образования, пережившего период хаоса и разрушения в 1920-е гг., а вскоре, уже в 1930-е и последующие десятилетия, восстановления тех традиций, которые были сформированы в России в XIX – начале XX вв.

Музыкальное образование в меньшей степени, чем другие отрасли российской образовательной системы, ощутило требования еще одной, заявленной в 1990-е гг. реформы, которая со временем приобрела более мягкое определение «модернизация». Нынешний этап жизни государства, перемены, связанные со вступлением России в Болонский процесс, вновь актуализировали проблему реформирования системы образования. В течение нескольких прошедших месяцев педагогическое и научное сообщество активно и заинтересованно обсуждало и продолжает обсуждать перспективы перехода на двухуровневую европейскую систему образования, стремится обнаружить в этом процессе позитивное начало. Осознание того, что присоединение к Болонскому процессу неизбежно повлечет за собой кардинальные перемены не только в структуре, но и в содержании обучения, отразится на профессиональном уровне выпускников, стимулирует интерес к анализу и оценке достоинств и слабых сторон сложившейся отечественной системы музыкального образования, к выявлению особенностей, отличающих ее от европейской.

Попытаемся дать краткую характеристику российского музыкального образования, сформировавшегося в XIX в., рассмотрим изменения, произошедшие в нем в последующем XX столетии. Эти изменения обусловлены многими факторами, но мы заострим внимание, прежде всего, на тех, которые определялись потребностями музыкальной культуры, которые связаны с динамикой музыкальной жизни. Рассмотрим становление элементов системы музыкального образования с позиций его культуросообразности. Из широкого спектра принципов, характеризующих культуросообразность, мы выберем те, которые соответствуют поставленной нами выше задаче. К ним относятся: адекватность образования многообразным проявлениям музыкальной культуры общества; обеспечение образованием трансляции культурных (музыкальных) образцов и способ-

ность создания в его лоне новых форм и ценностей культуры; направленность образования на активизацию и рост личностной культуры субъекта.

Начало становления музыкального образования в России как системы относится к концу XVIII в. Уже к концу XIX столетия определились контуры трехзвенной структуры образования, каждая ступень которой выполняла функции, свойственные именно ей.

Начальное музыкальное образование в России было представлено по большей части частными музыкальными школами. Задача начальной ступени музыкального образования заключалась в обеспечении человека элементарными навыками пения или игры на каком-либо инструменте. Полученные навыки позволяли участвовать субъекту в музицировании, являвшемся устойчивой традицией музыкальной жизни и быта разных социальных групп российского общества. Кроме того, на этом начальном этапе музыкального образования происходило вхождение личности в мир музыкальных ценностей, формировался ее эстетический вкус.

Образование, полученное на второй ступени, в училище, представляло собой более высокий уровень, позволявший учащемуся не только музицировать, но и становиться профессиональным артистом оркестра или хора. Эта ступень образования предполагала и приобретение профессиональных навыков в музыкальном искусстве и, что более важно, формирование разнообразных качеств творческой личности.

Третья, высшая ступень музыкального образования в вузе (консерватории) обеспечивала высокий уровень профессионального мастерства, на этой ступени осуществлялась подготовка концертных исполнителей-творцов, способных стать не только трансляторами музыкальных ценностей, но и творцами-интерпретаторами выдающихся творений, способными сказать свое индивидуальное слово в области музыкального искусства.

Контурно охарактеризованная нами трехзвенная структура музыкального образования отличалась органичной связью всех ступеней. Содержательная глубина, разносторонность подготовки музыканта, особенно на второй и третьей ступенях, идеально соответствовали потребностям профессионального сегмента музыкальной культуры. Однако системе, осуществлявшей подготовку высокопрофессиональных музыкантов, недоставало демократичности, количество учреждений начального звена было не столь велико, чтобы дать музыкальное образование всем желающим, к тому же плата в этих, по большей части частных школах была достаточно высока. Осознание этого «пробела» в системе породило начавшееся в первом десятилетии XX в. интенсивное обсуждение проблемы всеобщего музыкального образования.

Идея всеобщего музыкального образования была подхвачена после 1917 г., она полностью соответствовала новому политическому лозунгу «искусство в массы». Для претворения этой идеи в жизнь не хватало материальных ресурсов, преподавательских кадров. Практическая реализация броского лозунга затянулась на десятилетия, лишь во второй половине XX столетия предмет «музыка» в количестве одного часа в неделю был введен в учебные планы общеобразовательных школ. Несмотря на долгий путь, преодоление сложностей, одна

из которых – создание достойного программного обеспечения, включение музыки в содержание общего образования, несомненно, было явлением культуросообразным, поскольку отвечало запросам и потребностям музыкальной жизни, было непосредственно связано с максимальным расширением музыкальной практики, вовлечением в нее представителей всех слоев общества. К числу негативных сторон начального этапа организации процесса всеобщего музыкального образования относится вынужденная ускоренная подготовка преподавателей-музыкантов, которая, в силу краткости, не позволяла обеспечивать им качественный профессиональный уровень. Стремление к решению этой проблемы приводит к рождению во второй половине XX столетия новых образовательных учреждений, музыкально-педагогических училищ и музыкально-педагогических вузов. В российском музыкальном образовании складывается новая трехзвенная структура, которая призвана выполнять иные, по сравнению с ранее сложившейся трехзвенной вертикалью, функции, она решает задачу обеспечения общеобразовательных школ, в которых, в соответствии с государственными учебными планами, осуществляется музыкальное образование всех учащихся, специализированными преподавательскими кадрами.

Лозунг «искусство для народа» реализуется не только в образовательной сфере. На смену российской традиции домашнего бытового музицирования после 1917 г. приходит интенсивно развивающееся организованное массовое любительское творчество. Процесс его развития проходит не спонтанно, им управляют государственные органы, решающие, наряду с приобщением широких масс к коллективному творчеству, политические и идеологические задачи. Любительское (самодеятельное) музыкальное творчество приобретает внушительные масштабы, появляется огромное количество разного рода музыкальных коллективов. Как следствие, возникает проблема руководства любительскими коллективами, которая решалась на государственном уровне. Один из путей решения проблемы – руководство самодеятельностью студентами консерваторий, для которых работа в клубах, музыкальных кружках становится производственной практикой. Эффективность этого варианта решения проблемы кадров для самодеятельности была низкой в силу того, что в России в то время было всего несколько консерваторий на европейской территории, они не могли обеспечить кадрами масштабное самодеятельное творчество всей страны. Этот путь не мог быть перспективным еще и потому, что функции консерватории заключались в подготовке исполнителей-творцов, студентов готовили к профессиональной исполнительской деятельности, а не к руководству самодеятельным творчеством. Содержание образования в консерватории вступало в противоречие с реальной практикой.

Второй, апробированный в 1920-х гг. вариант решения проблемы подготовки кадров для самодеятельности – создание при консерваториях инструкторско-педагогических факультетов. Это нововведение вызвало острые дискуссии, оно критически оценивалось представителями профессионального музыкального искусства, консерваторскими преподавательскими кадрами. Появление такого рода факультетов при консер-

ваториях нарушало сложившуюся систему функций, которые были рассмотрены нами выше, снижало и упрощало содержание музыкального образования. Существование инструкторско-педагогических факультетов оказалось недолгим, к концу 1920-х и в 1930-х гг., происходит восстановление традиционных функций консерватории как высшего звена профессионального музыкального образования, упорядочивается, закрепляется и сохраняется до настоящего времени трехступенчатая модель профессионального музыкального образования.

В последующие десятилетия проблема подготовки квалифицированных кадров для самодеятельности не теряет своей актуальности, тем более что любительское организованное творчество на протяжении всего срока существования советского государства сохраняло значение одного из важнейших элементов музыкальной жизни. В 1950-е гг. начинается формирование еще одной трехзвенной образовательной вертикали, обеспечивающей обучение кадров для самодеятельности. По всей стране открываются училища культуры и институты культуры. Их функция заключается в подготовке высокопрофессиональных кадров, обладающих не только знаниями в области руководства творческим коллективом, но и, одновременно, навыками владения каким-либо видом искусства.

В результате всех последовательно осуществляемых преобразований во второй половине XX столетия в нашем отечестве складывается уникальная, многофункциональная, разветвленная образовательная система, способная обеспечить кадрами разнообразные потребности музыкальной жизни и каждый элемент этой системы решает свойственные ему задачи.

(Наглядно представить систему позволит табл. 1, в которой аббревиатура ДМШ означает детская музыкальная школа, ДШИ – детская школа искусств).

Таблица 1

Уровень образования	Структура подготовки профессиональных муз.-исп. кадров	Структура подготовки муз.-препод. кадров	Структура подготовки специалистов для сферы любительского творчества
3-е звено (высшее)	Консерватория, институт искусств	Музыкально-педагогический институт (факультет)	Институт культуры, институт культуры и искусств (академия культуры, университет культуры)
2-е звено (среднее)	Музыкальное училище, училище искусств	Муз.-педагогическое училище	ДМШ, училище культуры
1-е звено (начальное)	ДМШ, ДШИ	ДМШ, ДШИ, муз. студия, сфера любительского творчества	ДМШ, ДШИ, муз. студия, сфера любительского творчества

В последнем десятилетии XX в. система музыкального образования продолжает динамично развиваться, стремясь, как и ранее, соответствовать особенностям данного этапа музыкальной культуры. В конце века субъектам Федерации (республикам, краям, областям) предоставляется са-

мостоятельность в решении внутрирегиональных вопросов, в том числе и в области художественной культуры. В регионах активизируются процессы, направленные на придание развитию их локальной культуры целенаправленного, устойчивого, стабильного характера. В региональном музыкальном образовании, стремящемся быть адекватным потребностям локальной культуры, обеспечить кадрами все ее сегменты, начинается процесс диверсификации: открываются факультеты искусств при университетах; институты культуры осуществляют подготовку кадров, не только для сферы любительского творчества, но и частично выполняют функции консерваторий, в соответствии с полученной государственной лицензией обеспечивают артистами профессиональные региональные коллективы; в педагогических вузах открываются факультеты, ведущие подготовку преподавателей музыки высшей квалификации. Диверсификация музыкального образования – закономерный, обусловленный запросами культуры процесс, в ходе которого в образовательной системе закрепляются и развиваются качества культуросообразности. В качестве примера приведем таблицу, которая демонстрирует структуру музыкального образования, сформировавшуюся к концу XX столетия в Кемеровской области (табл. 2).

Таблица 2

Уровень образования	Структура подготовки профессиональных муз.-исп. кадров	Структура подготовки муз.-препод. кадров	Структура подготовки специалистов для сферы любительского творчества
3-е звено	-	Музыкально-педагогический факультет педагогической академии г. Новокузнецка	Кемеровский государственный университет культуры и искусств
2-е звено	Муз. училища гг. Кемерово, Прокопьевска, Новокузнецка	Муз.-пед. училище г. Новокузнецка, муз. уч-ща в гг. Новокузнецк, Прокопьевск	ДМШ, муз.-педагогическое училище, музыкальное училище, училище искусств, училище культуры
1-е звено	ДМШ, ДШИ	ДМШ, ДШИ, муз. студия, сфера любительского творчества	ДМШ, ДШИ, муз. студия, сфера любительского творчества

Из таблицы видно, что в структуре отсутствует 3-е звено вертикали профессионального музыкального образования. Функции этого звена образования выполняет Новосибирская государственная консерватория, открытая в 1956 г. Однако она не может обеспечить кадрами весь сибирский регион, поэтому областные и краевые вузы, как было сказано выше, обеспечивают подготовку кадров своими силами. В Кемеровской области эти задачи, не исключая ведущей роли консерватории, решает факультет музыкального искусства (ФМИ) КемГУКИ. Рассмотрим его структуру и функции

В течение 15 лет существования факультета его структурные характеристики претерпевали трансфор-

мацию, обусловленную развитием музыкальной культуры региона. Начальный этап его деятельности соответствовал функциям, закрепленным за институтами культуры, обеспечивал такую широко представленную в Кузбассе форму музыкальной культуры, как любительское музыкальное творчество. Далее, в начале 1990-х гг., в период появления образовательных учреждений типа гимназий, лицеев, интенсивного включения в общее образование дисциплин эстетического цикла, факультет расширяет сферу образовательной деятельности, осуществляя подготовку преподавателей музыкальных дисциплин начального звена (ДМШ) и общеобразовательных школ.

Специфической приметой музыкальной жизни Кузбасса в последней трети XX столетия (в отличие от всего предшествующего периода развития художественной культуры региона) становится процесс стремительного роста профессиональных форм музыкальной культуры. Если ранее, в 1930–60-е гг. культуроформирующей доминантой являлось любительское творчество, то теперь ему на смену приходит профессиональное музыкальное искусство. Музыкальная культура региона начинает интенсивную реализацию накопившегося к этому времени в Кузбассе собственного (регионального) музыкально-творческого потенциала. Результатом становится развитие иных, по сравнению с предыдущим периодом, элементов музыкальной культуры.

В 1980–90-е гг. укрепляет свои позиции Государственная филармония Кузбасса, которая из организатора гастрольно-концертной практики преобразуется в центр деятельности региональных профессиональных музыкально-исполнительских коллективов. Пройдя стадию становления, к концу 1980-х гг. в филармонии начинает стабильно функционировать созданный в 1982 г. симфонический оркестр, на базе которого работают камерный и духовой оркестры, струнный квартет. Рождение профессионального симфонического оркестра – событие, ставшее естественным итогом многолетней эволюции музыкальной жизни региона, результатом деятельности с 1930-х гг. функционировавших в г. Кемерове и Новокузнецке любительских симфонических оркестров. При филармонии работают камерный хор, оркестр русских народных инструментов. Кемеровский театр оперетты в эти годы преобразован в Музыкальный театр. В области появляется множество муниципальных исполнительских коллективов (хоры, духовые, струнные, народные оркестры), имеющих статус профессиональных. Потребность региона в профессиональных музыкально-исполнительских кадрах определяет новое направление в деятельности факультета – это организация образовательного процесса по специальностям музыкального искусства, подготовка артистов симфонического и народного оркестров, артистов хора, солистов-вокалистов.

Таким образом, в настоящее время факультет частично интегрирует в своей деятельности функции трех музыкально-образовательных вертикалей: консерватории, музыкально-педагогического вуза и вуза культуры, что соответствует разнообразным проявлениям музыкальной культуры региона. При этом ФМИ нередко ста-

новится инициатором рождения новых форм музыкальной жизни и музыкальных ценностей. Так, например, в немалой степени вхождению традиционной музыки (музыкального фольклора) в музыкальную жизнь городов и поселков Кузбасса способствует деятельность кафедры народного хорового пения. Активный рост хоровой академической культуры, организация таких новых форм музыкальной жизни, как фестивали хоровой духовной музыки, фестивали детских хоровых коллективов, – заслуга преподавателей и студентов ФМИ. Можно привести много подобных примеров, они свидетельствуют о расширении пространства культурной деятельности ФМИ, вовлечении в сферу его воздействия все большего числа людей, приобретающих новый для их культуры музыкально-ценностный опыт. Заключая описание структуры и функций ФМИ, мы можем констатировать, что в настоящее время его деятельность в полной мере можно характеризовать как сообразную культуре региона.

Возвращаясь к проблеме реформирования образования, его адаптации к европейским нормам, обратимся к вопросу, что принесет складывающейся на протяжении многих десятилетий под влиянием событий в культуре российской музыкально-образовательной системе в целом и региональной в частности поспешный, научно непроработанный переход? Попытаемся теоретически изъять из описанной нами разветвленной структуры музыкального образования какой-либо элемент (например, среднее звено, которого нет в европейской структуре образования) и окажется, что нарушающиеся связи составляющих разрушают систему, неизбежно оставляя какую-либо часть музыкальной культуры неподкрепленной специализированным образованием. Заметим, что представители не только европейской, но мировой музыкальной культуры, признают отечественную систему музыкального образования, в особенности профессионального, одной из лучших в мире. Аналогов нашей структуре, целенаправленно осуществляющей подготовку кадров для любительского творчества, в мире вообще не существует. Исходя из сказанного, мы полагаем, что кардинальное реформирование может стать причиной деструктивных процессов, которые мы уже наблюдали в истории образования. Адаптация к европейским образовательным стандартам возможна, но только при основательном их изучении, научной проработке и сохранении в процессе интеграции национальной специфики, культуросообразности национальной модели музыкального образования.

РОЛЬ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК В СТАНОВЛЕНИИ КРАЕВЕДЕНИЯ

А. В. Киселев

Необходимость комплексного исследования страны, переживающей «эпоху перемен», с ее обширными и мало изученными территориями, при отсутствии культурной среды, заинтересованной в рациональном объяснении мира, то есть наукой, и светским образованием, подвинула реформаторский гений Петра Великого к «экстремальному» (как и его время) решению. Он не стал ждать, пока сложится новое отношение к научному знанию и просвещению и «заработает» система подготовки отечественных ученых, а начал «сверху», пригласив европейских ученых в создаваемую им организационную структуру «для произведения наук» – Академию художеств и наук в Санкт-Петербурге [1]. Задуманное Петром I, получившее от него первый импульс, академическое сообщество – «социеетет» – оправдало надежды монарха уже в XVIII в., став «основным истоком, – как отмечал академик С. И. Вавилов, – новой русской науки. Почти все, что было достигнуто в области науки в России в XVIII в., прямо или косвенно исходило из Петербургской Академии» [2]. Основанное научное сообщество существенно отличалось от западноевропейских академий, статус и опыт которых предварительно тщательно изучался. Петр I «консультировался» у таких крупнейших научных авторитетов, как Г. Ф. Лейбниц, который в ряде писем и записок молодому русскому царю и при трех личных встречах высказал много советов и рекомендаций по устройству академического дела [3]. Далее, например, переписка с Х. Вольфом и переговоры с ним о должности вице-президента, которые окончились неудачей, но знаменитый немецкий философ сохранил доброжелательный интерес к российскому академическому проекту и благодаря своим большим связям и авторитету в европейских научных кругах помогал подбирать штат для будущей Академии [4], которую он рассматривал как «рай для ученых» [5]. Х. Вольф стал одним из первых почетных членов Петербургской Академии и получал от нее пенсию 250 руб. в год. Он считал ее поощрением России в создании им новых философских сочинений [6].

«Проект положения об учреждении Академии Наук и художеств», составленный лейб-медиком, впоследствии ставшим первым президентом АН (1725–1733 гг.), Л. Л. Блюментростом, и лично проработанный, выправленный и одобренный императором 22 января 1724 г., раскрывал своеобразие Петербургской Академии. Последнее состояло, во-первых, в сочетании научно-исследовательской и педагогической функций; во-вторых, в универсальности работы, включавшей как естественное, так и гуманитарное направление; в-третьих, в получении статуса государственного профессионального научного учреждения, нацеленного на решение глобальных задач российской державы, финансирующей академическое сообщество [7]. «Надлежит смотреть на состояние здешнего государства»,

указывалось в «Проекте», «науки производить и совершить», чтобы «не токмо слава сего государства для размножения наук нынешнем временем распространилась, но и через обучение и расположение оных польза в народе впредь была» [8]. «Проект» заканчивался припиской рукой Петра I (весь «Проект», представленный Сенату, написан неизвестным автором) о назначении на Академию ежегодной суммы в 24 912 руб.; это доход таможенных и лицентных сборов с городов Нарвы, Дерпт, Пернова (ныне Пярну) и Аренсбурга. Сумма значительная, если принять во внимание, что весь государственный доход в 1722 г. едва достигал 8 млн руб. [9].

Проблемы развития производства и освоения природных богатств, удовлетворения потребностей мореплавания, метеорологии и картографии – «заветная мысль Петра I» – Генеральная карта державы, концентрировали изначально исследовательскую деятельность Петербургской Академии на комплексное познание внутренней территории России, прежде всего, в естественноисторическом отношении (природа и население), путем научных описаний и составлением ландкарт [10]. Прибывший на службу в Академию французский астроном Жозеф Николя Делиль (24 февраля 1726 г.), впоследствии основатель петербургской астрономической школы, представил 16 февраля 1728 г. «Основные правила для составления карт», в которых подчеркивалось, что «издание карт России должно сопровождаться географическим и историческим описанием страны, снабженным интересными заметками об особенностях каждого края или нравах населения» [11]. В 1745 г. многолетняя работа завершилась созданием «Атласа Российской Империи», включающего генеральную карту и 19 специальных карт. Это первое, выполненное на научной основе, собрание карт всей России [12]. В. Н. Татищев высоко оценил академический труд в российской географии, отметив, что он «так далеко произошел, что мы до получения совершенных провинциальных уездных карт сими довольствоваться с пользою можем и трудившихся в том всяк благодарить причину имеет» [13].

Теоретико-методологическим основанием научно-практической работы петербургских академиков выступила логико-математическая модель вольфианской метафизики. Активно участвуя в формировании Санкт-Петербургского академического сообщества, Х. Вольф рекомендовал в его состав своего ученика и последователя профессора Тюбингенского университета Георга-Бернгарда Бюльфингера (1693–1750 гг.) [14]. В Германии он имел репутацию человека с большими способностями, ясным мировоззрением и острым умом, он был одним из наиболее выдающихся лейбницианцев [15]. Л. Л. Блюментрост, выражая особое удовлетворение подписанным в марте 1725 г. контрактом с профессором Г. Б. Бюльфингером, писал ему: «Мы желаем, чтобы у нашей нации, еще не приверженной ни к каким другим философским учениям, преподавалась вольфианская философия и чтобы она распространялась в этом столь обширном государстве» (цит. по: [16]). Характерно, что на первом публичном собрании 27 декабря 1725 г. акад. Г. Б. Бюльфингер, в изящной речи о том, что такое Академия и для чего она создана, подчеркнул одну из актуальнейших научных

задач – поиск способов определения долгот на земле и в море [17], поскольку российская картографическая практика на то время ограничивалась только широтами и не имела единообразия в оформлении [18].

Центральное место в естественно-исторических изысканиях, уточнении географического положения Российской империи заняли «погруженные в глубокий мрак» восточные окраины – Сибирь, для обследования которой направлялись Камчатские экспедиции. Акад. С. П. Крашенинников в неопубликованном предисловии к своему труду «Описание земли Камчатки», вышедшем 1755 г., писал: «Его величеству угодно было, чтобы вся его империя точно была исследована, и потому его величество не оставил отправить и в самые отдаленные пределы своего владения знатной экспедиции, которая известна под именем Камчатской… понеже не одна была Камчатская экспедиция» [19]. В состав Первой Камчатской экспедиции 1725–1730 гг. ученые не входили, поскольку Петербургская Академия находилась в стадии формирования. Организованная совместно Сенатом и Академией Вторая Камчатская, или, как ее еще называют, Великая Северная экспедиция 1733–1743 гг., включала знаменитый «академический отряд» из профессоров, адъюнктов и студентов: проф. Луи Делиль де ла Кройер, проф. Иоган Георг Гмелин, проф. Герард Фридрихович Миллер; геодезисты Андрей Красильников, Никифор Чекин, Моисей Ушаков, Александр Иванов; живописцы Беркан и Люрсениус; студенты: Илья Яхонтов, Степан Крашенинников, Федор Попов, Лука Иванов, Василий Третьяков, Алексей Горланов и ученик инструментального дела Стефан Овсянников – решавших задачу всестороннего изучения внутренних областей Восточной Сибири, и особенно районов, примыкающих к Тихому океану. 13 сентября 1737 г. «академический отряд» указом Сената был выделен из состава Второй Камчатской экспедиции и действовал самостоятельно. Впоследствии к нему присоединились адьюнкт Георг Вильгельм Стеллер и Иоганн Эбергард Фишер. «Воспринято было намерение», писал акад. Г. Ф. Миллер, «собрать известия… о возможном описании Сибири, а особливо Камчатки, по точному их положению, по натуральному земли состоянию и по обитающим в них народам» [20].

Именно деятельность первых петербургских академиков положила начало широкомасштабному, комплексному изучению окраин, отдельных местностей. Их энциклопедичность, основанная на традиции рационализма западноевропейской философии пространственно-временного единства мира, реализовалась научными изысканиями Сибирской экспедиции, практика которой, востребовав «местный» опыт эрудитской школы, реализовала на территории Восточной окраины концепцию геоисторического познания отдельных областей, уездов, то есть по своей сути краеведческое исследование. Трудами участников экспедиции составлены 62 уникальные карты малоизвестных территорий, изучен животный и растительный мир обследованных районов, выявлены полезные ископаемые, составлена история, этнографическое описание местных народов, начато изучение их языков [21]. До сих пор материалы Второй Камчатской экспедиции привлекают внимание истори-

ков, этнографов, ботаников, зоологов, минералогов важностью сведений о природе, не разрушенной цивилизацией, и о прежнем быте коренных народов [22].

Таким образом, структурно-организационное своеобразие нового атрибута российской государственности – Санкт-Петербургской Академии, определило локальное геоисторическое направление познавательной деятельности «самолутчих ученых людей», многолетние экспедиционные обследования и монографические труды которых обеспечили становление российского исторического краеведения, предопределив в значительной степени будущее развитие отечественного изучения края. Рожденная в «недрах» Санкт-Петербургского академического сообщества историко-краеведческая практика унаследовала классические научные и научно-организационные принципы высшего учреждения России. В методологическом отношении комплексный подход исторического краеведения продолжал традицию универсального направления исследований петербургских академиков, которые воспринимали мир как единое целое, состоящее из различных частей. Последнее выступило в качестве основополагающего принципа краеведческого познания – взаимосвязь истории страны (целое) и края (часть). Академический приоритет первоисточника, упор на строго фактический и документальный материал («то, что основано на опыте, можно исследовать» Х. Вольф) приобрели статус методической доминанты в историко-краеведческих изысканиях, определив их перманентный характер. Полифункциональность Санкт-Петербургского учреждения как основного центра, решающего научно-исследовательские и прикладные задачи, выполняющего одновременно образовательную, воспитательную функции, как системы профессиональной подготовки ученых и как источник необходимой культурной среды, локализованная экспедиционная практика первых петербургских академиков – все это стало существенной, неотъемлемой чертой историко-краеведческой деятельности, сочетающей в себе обучающие, воспитывающие и развивающие функции [23]. Местный геоисторический материал Второй Камчатской экспедиции, являясь одновременно исследовательским и прикладным, который обогатил мировую науку и принес практическую пользу государству, выступил в силу своей конкретности, предметности и наглядности эффективным средством теоретической и практической подготовки студентов «академического отряда» к самостоятельной научной работе. Обучение студентов предусматривалось инструкцией: «учеников и геодезистов профессорам в науку врученных, должен всяк из них прилежно и верно наставлять и их науки, сколько возможно производить». Так, под руководством профессорской «свиты» сложились научные интересы С. П. Крашенинникова. Мощь дидактического потенциала академической экспедиции состояла в организации «учебно-воспитательного процесса» в условиях живой действительности, что в современной педагогике составляет в настоящее время методологическую основу школьного краеведения в форме принципа связи обучения и воспитания с жизнью [24].

Краеведческое направление «академического отряда» наиболее ярко

и целостно проявилось в исследовательской практике Г. Ф. Миллера и С. П. Крашенинникова, научные изыскания которых представляют первый в отечественной историографии историко-краеведческий опыт познания «предела» – края. Г. Ф. Миллер, будучи фактическим руководителем «академического отряда», исполнял обязанности историографа «для приращения исторического познания Сибирских народов» и являлся, наряду с профессором естественной истории И. Г. Гмелиным, наставником С. П. Крашенинникова, ставшего с 11 апреля 1750 г. первым русским академиком по ботанике и естественной истории. Деятельное участие в энциклопедических исследованиях академического отряда под руководством «господ профессоров» обогатило С. П. Крашенинникова всесторонним знанием и сформировало у будущего первого исследователя Камчатки научно-познавательный подход, метод и методику изучения конкретной территории. В научных изысканиях «любопытный студент» преуспел, стал «любимцем» академиков, как отмечал впоследствии адъюнкт Г. В. Стеллер. Профессор И. Г. Гмелин, с которым у Крашенинникова сложились особенно добрые отношения, указывал, что своим усердием и точностью выполнения «разных до наук обсерваций» Крашенинников сильно выделялся из прочих студентов академического отряда [25]. Поэтому, когда обозначилась проблема «продолжать путь до Камчатки без замедления» профессора Миллер и Гмелин «рассудили за благо послать наперед себя надежного человека» – С. П. Крашенинникова, поскольку «упражнением привел он себя в большое искусство» [26]. Требовательный Г. Ф. Миллер, которому Крашенинников искренне был признателен «за отеческие благодеяния», в послании президенту Петербургской Академии от 14 ноября 1739 г. дал высокую оценку научной практике Степана Петровича по обследованию Камчатки. «Особливое» трудолюбие, – отмечал Герард Фридрихович, – помянутого студента (то есть Крашенинникова) и отменное его искусство, с которым он предписанную ему работу толь аккуратно исправляет, совершенное нам удовольствие и веселее причинило». Позднее профессор Г. Ф. Миллер, несмотря на тяжелые последствия «варяжской» дискуссии 1749 г. с М. В. Ломоносовым, поддержанным и С. П. Крашенинниковым, принял активное участие в подготовке и издании академического труда «Описание земли Камчатки», предоставил свои ландкарты и написал предисловие. Руководствуясь своим принципом быть «верным, беспристрастным и скромным» Г. Ф. Миллер отмечал, что «Степан Крашенинников превосходил товарищей своих понятием, ревностью и прилежанием в науках, впрочем, и в поступках был человек честного обхождения… Он был из числа тех, кои ни знатною природою, ни фортуны благодеянием не предпочтены, но сами собою, своими качествами и службою, произошли в люди, кои ничего не заимствуют от своих предков и сами достойны называться начальниками своего благополучия» [27].

Капитальный труд Г. Ф. Миллера «История Сибири» и классический труд С. П. Крашенинникова «Описание земли Камчатки» методологически объединяет локальный принцип пространственно-временного подхода

к Восточной окраине, реализованный методикой стационарного и экспедиционного способа поместного изучения. В исследовательской практике концептуальное единство достигалось программой-инструкцией, разработанной «профессорской свитой», главным образом Г. Ф. Миллером, который руководствовался логико-математической системой философии Х. Вольфа и историографическим опытом эрудитской школы. Но, если Герард Фридрихович геоисторически охватывает весь обширный Сибирский край, потратив 10 лет и использовав при этом, по существу, весь потенциал «академического отряда», то Степан Петрович около 4 лет, но самостоятельно изучал территориальные и временные параметры только одной его области – Камчатки. Научные изыскания С. П. Крашенинникова логически продолжали и хронологически завершали историко-краеведческую практику руководимого Г. Ф. Миллером «академического отряда».

Итак, структурно-организационная особенность Санкт-Петербургского академического сообщества, его нацеленность на первоочередные государственные задачи в сочетании с теоретико-методологической традицией западноевропейской философии определили локальный пространственно-временной (геоисторический) подход в познании России. Первоначальный опыт краеведческого исследования отдельных территорий представлен практикой петербургских академиков в составе Второй Камчатской экспедиции, в ходе которой Г. Ф. Миллер и С. П. Крашенинников через методику стационарного и экспедиционного способа поместного изучения реализовали локальный принцип пространственно-временного подхода к Восточной окраине.

Примечания

1. Алферов Ж. И., Колчинский Э. И., Троп Э. А. Предисловие // Академическая наука в Санкт-Петербурге в XVIII–XX вв. – СПб., 2003. – С. 6.
2. Вавилов С. И. Академия наук СССР и развитие отечественной науки. // Вестник АН СССР. 1949. – № 2. – С. 40–41.
3. Смагин Г. И. Академия наук и создание государственной системы школьного образования в России XVIII в. // Академическая наука в Санкт-Петербурге в XVIII–XX вв. – СПб., 2003. – С. 134.
4. Копелевич Ю. Х. Основание Петербургской Академии наук // Там же. – С. 44.
5. Копелевич Ю. Х. Леонард Эйлер – действительный и почетный член Петербургской Академии наук // Там же. – С. 65.
6. Копелевич Ю. Х., Смагина Г. И. Становление международных связей Академии наук // Там же. – С. 158.
7. Панибратцев А. В. Просвещение разума. Становление академической науки в России. – СПб., 2002. – С. 61–62; Алферов Ж. И., Колчинский Э. И., Тропп Э. А. Предисловие //Академическая наука в Санкт-Петербурге... – С. 5–29.
8. 1724 г. Января 22. Проект Положения об учреждении Академии наук и художеств, утвержденный Петром I. С. 429–435. // История Академии наук СССР. – М.; Л., 1958. – Т. 1. (1724–1803). – С. 429–430.
9. История Академии наук СССР... – Т. 1: (1724–1803). – С. 34.
10. Колчинский Э. И. Академия наук и становление естественной истории в России // Академическая наука в Санкт-Петербурге... – С. 98, 101, 103.

11. Основные правила, предложенные Делилем, для составления карт 16 февраля 1728 г. // Гнучева В. Ф. Географический департамент АН XVIII в. – М.; Л., 1946. – С. 131.
12. Колчинский Э. И. Указ. соч. – С. 99.
13. Письмо Татищева В. Н. к Шумахеру И. Д. 26 июня 1745 г. № 219. // Научное наследство. – М., 1990. – Т. 14: Василий Никитич Татищев. Записки, письма. 1717–1750 гг. – С. 311–312.
14. Вавилов С. И. Указ. соч. – С. 49.
15. Панибратцев А. В. Указ. соч. – С. 71.
16. Копелевич Ю. Х. Основание Петербургской Академии наук. – Л., 1977. – С. 72.
17. Там же. – С. 52.
18. Колчинский Э. И. Указ. соч. – С. 98–99.
19. Неопубликованное «Предисловие» к «Описанию земли Камчатской» // Крашенинников С. П. Описание земли Камчатской. С приложением рапортов, донесений и других неопубликованных материалов. – М.; Л., 1949. – С. 88.
20. Предисловие академика Миллера Г. Ф. к первому изданию 1755 г. // Крашенинников С. П. Описание земли Камчатской. – М., 1948. – С. 18.
21. Алферов Ж. И., Колчинский Э. И., Троп Э. А. Указ. соч. – С. 7.
22. Колчинский Э. И. Указ. соч. – С. 103.
23. Кацюба Д. В. Историческое краеведение в школе и в вузе. – Кемерово, 1994. – С. 28.
24. Там же. – С. 7, 25
25. Андреев А. И. Очерки по источниковедению Сибири. – М.; Л., 1965. – Вып. 2: XVIII в. (первая половина). – С. 171.
26. Предисловие академика Миллера Г. Ф. к первому изданию 1755 г. // Крашенинников С. П. Описание земли Камчатской... – С. 20.
27. Там же. – С. 22.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В СИСТЕМЕ ПОЛИКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ СИБИРИ

Н. Т. Ултургашева

Народы нашей страны должны осознать и принять, что в России русский народ был и будет государствообразующим народом. Равноправие народов не есть их одинаковость. Социальная роль русского языка и культуры всегда была и будет неизмеримо выше других языков и культур в стране. На этой культуре воспитаны 176 народов России. Они думают и мыслят на русском языке. Русскость – это уже не этническая черта только русских, а это – культура, потребляемая всеми народами России. В свою очередь, русские люди должны осознать, что другие народы, живущие в России, имеют свой язык, культуру, обычаи, традиции, хотят возродить утраченное и тоже хотят быть вечными и, стало быть, надо уважать эти чувства [1].

Бесспорно, прав был Н. Бердяев, когда говорил, что человек входит в человечество через этническую индивидуальность, а Л. Н. Гумилев писал, что каждый народ получает от природы энергетику, и в силу многих тенденций, обстоятельств, она может исчезать или усиливаться.

Пассионарность народа может возобновляться. Л. Н. Гумилев обозначил этот процесс «вторичным взрывом термодинамики», и он может повторяться много раз. Известно, что ирландцы 200 лет говорили на английском языке, забыли свой язык, культуру, обычаи. По прошествии даже нескольких сот лет после утери этничности можно восстановить все этнические признаки народа, что практически доказали ирландцы, и это зависит от самосознания народа и его энергетики [2].

Чтобы понять некоторые сегодняшние проблемы отечественного образования, необходимо отметить, что они возникли не сегодня и не сейчас, просто они вновь остро встают в связи с поиском путей его реформирования на новом историческом этапе, как уже бывало не один раз в истории России.

Как известно, современная система образования России, в основном, формировалась в течение 200 лет. Именно в конце XVII – начале XVIII в., с резким размежеванием некогда единой складывающейся системы, появляются два направления в отечественном образовании и воспитании. Одно направление предлагало взять за основу западнический путь развития системы образования и воспитания и отказ от якобы «темного» прошлого Древней Руси, так многими не понятого и не познанного.

Эти идеи стремительно стали распространяться в России благодаря активно изучаемому и насильственно внедряемому западноевропейскому опыту, который стал разрастаться, притеснять и поглощать традиционную систему образования. А ведь еще в середине XIX в., дав глубочайший анализ систем воспитания ведущих

стран мира, К. Д. Ушинский пришел к выводу, что общей системы воспитания для всех народов не существует не только на практике, но и в теории. «У каждого народа – писал К. Д. Ушинский, – своя система воспитания. Нельзя воспитывать по чужой педагогической системе, как бы она ни была стройна и хорошо обдумана. Каждый народ в этом отношении должен питать собственные силы» [3].

Национальная система образования должна дать целостные представления о мире, об общечеловеческих духовных ценностях; заложить оптимальный стандартный объем (уровень знаний) для развития личности как гражданина страны и сына своего народа. Изучение родного языка, национальной культуры, создание условий для приобщения детей, подростков, молодежи к материальной и духовной культуре своего народа, формирование у подрастающего поколения гражданского самосознания, человеческого и национального достоинства – все это может обеспечить только принципиально новая система образования. В этом убеждают результаты существующей системы образования: многие коренные народы субъектов Российской Федерации, в том числе: шорцы, телеуты, хакасы, буряты – не знают родного языка, обычаев, истории, культуры своего народа; расширяется тенденция отчуждения молодежи от традиционного национального образа жизни; происходит утрата формировавшихся веками духовно-нравственных ценностей, понятий, норм поведения.

Выросло поколение русскоязычного населения, не имеющее представлений об истории, культуре, языках, традициях своего народа [4]. Исторически сложившийся традиционный опыт России, в том числе и опыт национальной политики, всегда предполагал мирное сосуществование всех народностей. Взгляд на уроки истории показывает, что в народном традиционном сознании проблемы национальных противоречий не существовало. Это всегда являлось предметом лишь неверной национальной политики и идеологии в управлении государством. Об этом свидетельствуют прожитые нами десятилетия во времена антинародной политики. Известные массовые переселения в 20–40 гг. XX столетия были рассчитаны на отрыв народного сознания от тысячелетнего исторического опыта, и как следствие, привели сегодня к бесцельным, по большей части уже самостоятельным переселениям россиян, что, в свою очередь, породило особое, во многом, опасное для России сознание «не помнящих своего родства» (Ч. Айтматов) и своих корней. Это явление в Сибири хорошо известно.

Сознанию вне традиции видятся иные цели, не процветание страны или края, не укрепление государственной границы, защиты Отечества (как это было 200 лет назад, что и сегодня во многом актуально). Нетрадиционному сознанию свойственно «укреплять» свои позиции «здесь», изначально требуя своего превосходства, агрессивного противостояния, предлагая вероломно «свои уставы и молитвы», не считаясь ни с историческим опытом и прошлым, ни с традиционной культурой народов Сибири, что выражается в незнании и нежелании ее знать, по сути, игнорируя тысячелетний пласт культуры и уклад жизни, исторический опыт национальных отношений и даже посягание на него.

Игнорирование коренных интересов народов вызывало естественную тревогу и опасения по поводу исчезновения их с этнографической карты мира. Примеры такие в истории есть. И естественно, это не может оставлять равнодушными к судьбе исторически сложившейся традиционной культуры коренных народов Сибири, как части культуры России и мира. Психология сознания вне традиции, вне исторических рамок, как известно, всегда обвиняет других в нежелании соблюдать культурные нормы и порядок.

Ценность всей культуры народов России – в национальном многообразии в рамках общероссийской культуры. У народов России есть свой, давно выверенный опыт и примеры объединения, которые следует и сегодня в очередной раз всем нам вспомнить. Желательно, чтобы появление национальных, православных, казачьих школ и т. п. не виделось бы некоторым как противопоставление и разъединение в обществе (чего мы справедливо и опасаемся), а чтобы такие школы рассматривались как построенные на опыте духовности и нравственности, выверенных историей, которые показали бы примеры объединения под сенью общероссийской истории и культур многочисленных народов России. При таком подходе народы России пришли бы к пониманию, что следует всем защищать свои интересы как интересы общего российского дома, что не раз уже бывало в истории, и не пришлось бы нам в будущем искать Минина и Пожарского для этих целей.

В целом образовательная политика советского государства была подчинена господствующей идеологии и рассматривалась как инструмент решения главной задачи – построения социалистического общества. При этом далеко не всегда учитывался сложившийся веками уклад жизни малочисленных народов, их внутренняя подготовленность к новым реалиям индустриального общества, совершенно не соответствующим народным традициям и привычкам [5].

Закон «Об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР», принятый 24 декабря 1958 г., предоставив родителям – во избежание языковых перегрузок у детей – право выбора школы, не отменяя формально принципа «школа на родном языке», решительно повернул ситуацию для массового перевода большей части национальных школ РСФСР на русский язык обучения, для превращения их в обычные русские школы с дополнительным родным языком как учебным предметом. В соответствии с этим Законом преподавание на родном языке в национальных школах разрешалось только в 1–3 классах, то есть в приготовительном курсе к систематическому изучению наук [6]. На наш взгляд, в рамках общероссийской традиции школа должна выбирать выверенные тысячелетним опытом методы обучения, независимо от того, в чьем ведомстве она находится. Традиционные методы при любых испытаниях в отечественном образовании были и остаются надежным ориентиром, а также гарантом стабильности в обществе. При неправильно выбранных методах, как пишет игумен Никон о духовных семинариях, можно подготовить самых ядовитых безбожников.

В современной школе с целью укрепления национальных традиций

необходимо осознавать цели и задачи в данном контексте, а именно:

1) цель – привести к традиции, укрепить дух в традиции, изменение внутренних качеств личности (что и наблюдается у носителя традиции);

2) задачи – показать значение для человека традиции, ее смысла и научить практическому опыту освоения традиции. Тогда учащиеся будут не просто как потребители культуры, а ее носители и хранители. Учитель должен спросить с себя – а что я знаю о своей традиционной культуре? Являюсь ли я, хотя бы отчасти, достойным носителем традиции, фольклора? Ибо дать детям можно только то, что есть в нас! Для изменения своего внутреннего состояния не требуется лишних часов, ни тем более денег. И во многом, служение детям – это постоянная жертвенность, но цена ей в России всегда была велика, она не сиюминутна, а вечна и на века.

Необходимо признать тот факт, что в науках, в том числе и педагогической, самые просвещеннейшие мужи владели знанием основ наук, опытно осваивали традицию и были не только ее знатоками, но и носителями. Отсюда их научные исследования отличались не дерзновенностью в познании природы, в том числе и природы ребенка, а бережным отношением, по принципу – не навреди! Не все методы и выводы академической науки применимы в исследованиях традиционной культуры и традиционных методов обучения и воспитания, а тем более в освоении практического опыта. Некоторые знания находятся за ее пределами, ибо, как нам хорошо известно, наука завтра отвергает то, что было сегодня, и это хорошо известно традиционному сознанию, поэтому оно придерживается устойчивых, выверенных законов и принципов. Ни знания о природе, ни наука не могут быть источниками духовного роста во всем его объеме.

Во взгляде на практическое освоение отечественной традиции лежит противоречие в теоретической научной мысли. Не рассудочное знание и логические выводы (теория) дают познание истины духовно-нравственной традиции, а только личный духовный опыт, основанный на святоотеческой истории и традиции. Поэтому, носитель традиции духовно выше только знающего традицию. И здесь сегодня наблюдаются парадоксы, когда «историк учит богослова» или «овцы пастыря» (Лосский).

Носитель традиции, как показывают исследования, отличается четкой иерархией ценностей. Духовность в себе он считает превыше всего. Ее признаки – страх отпасть от традиции, совестливость и устремленность к духовному, то есть нет безудержной потребности многого и всего, а лишь в меру достаточной разумности.

Почему страх отпасть от традиции? Традиция является механизмом сдерживания наших дурных наклонностей. Этот фактор и предполагает изменение внутренних качеств личности.

В носителе традиции присутствуют самосознание (себя сознающий) и свобода. Он сам осознанно пришел к традиции (отсюда и себя осознающим и свободным ощущает, тогда же рождается чувство ответственности за самостоятельно принятое решение), а следовательно, и ответственность за свои действия и поступки.

Свобода его в рамках традиции. Ибо вне ее это не свобода, а разгул и другие страстные наклонности (именно это мы чаще и ошибочно принимаем за свободу, поэтому в настоящее время кругом видна эта «свобода»). Сознание в рамках традиции имеет иные качества, отсюда и иные действия и поступки. Осознание внутри себя ядра традиции позволяет четко выстроить иерархию ценностей. Ядро традиционной культуры обладает высокой устойчивостью не только из-за своих имманентных свойств (укорененности в естественные факторы онтогенеза и этногенеза, «коллективного» и «бессознательного»), но и потому, что защищена особым «защитным поясом», состоящим из социальных, нравственных и интеллектуальных традиций, представляющих основную сторону образа жизни этносов [7].

Значение «защитного пояса» не может быть понято примитивно, прямолинейно, только как «железный занавес», препятствующий инокультурному влиянию. С одной стороны, «защитный пояс» действительно защищает «ядро» от трансформаций и разрушения, с другой – обеспечивает адаптационные механизмы, позволяющие культуре приспособиться к меняющимся условиям бытия этносов. Наиболее яркие в этом смысле примеры современности – поведение исламской культуры в богатых Арабских Эмиратах, Кувейте, где соседствуют высокие образцы научно-технического прогресса и жесткие традиционные исламские ценности.

Механизм формирования «защитного пояса» культуры сложен, зависит от множества факторов, в том числе от того, что:

- чем более зрелая, самодостаточная культура, тем более изощренные механизмы защиты она вырабатывает;

- исторические условия проживания (мера интенсивности и длительности влияния извне) также могут привести к жесткой системе защиты;

- устоявшиеся ментальные образцы взаимодействия «своих – чужих», определяющих степень взаимодействия с внешним миром [8].

Как показал опыт прожитого нами времени реформирования отечественного образования, построение образовательных систем, в том числе и национально-региональных, без исторически выверенного опыта и опыта носителя традиционного сознания так во многом ни к чему не привело, а лишь еще обозначило несколько новых направлений поисков. Поиск реформ вне традиционного исторического опыта, как показала история, во многом обречен на провал.

И тогда поднимаемые еще 200 лет назад проблемы исторически сложившихся духовно-нравственных традиций отечественного образования и попытки решить их в конце XIX в., так и останутся нерешенными и в наше время. Хотя, как показали исследования, имеется достаточная научная разработанность и практический опыт, а также желание и потребность многих россиян в их решении.

Это лишь некоторые актуальные проблемы современного образования и пути их решения. Но и другие проблемы будут решены по-иному, если мы будем рассматривать их в рамках обозначенного духовно-нравственного направления в отечественном поликультурном образовании.

Примечания

1. Кабелькова М. Т., Чаптыкова Т. В. Национальная идея, мифы, реальность и современность // Ежегодник Института Саяно-Алтайской тюркологии. – Абакан, 2000. – Вып. № 4. – С. 76–78.
2. Там же.
3. См.: Вакуленко Е. Г. Актуальные проблемы развития духовно-нравственных традиций отечественного образования и воспитания в системе казачьих школ Кубани // Проблемы и перспективы развития учебных учреждений казачьей направленности. – Краснодар, 2004. – 18 с.
4. См.: Намсараев С. Д. Национально-культурные проблемы Бурятии и новые подходы в образовании // Проблемы развития национальной школы в Бурятии: методологические основы этнопедагогики. – Улан-Удэ, 1996. – С. 4–9.
5. См.: Вакуленко Е. Г. Указ. соч.
6. Ултургашев С. П. Институт Саяно-Алтайской тюркологии как образовательное и научное учреждение // Ежегодник ИСАТ. – Абакан, 1997. – № 1. – С. 3–5.
7. Анжиганова Л. В. Ментальные основания этнической культуры. – Абакан, 2000. – С. 38–40.
8. Там же.

ПАЛЕОЛИТИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ПЕРВЫХ КУЛЬТУРНЫХ ФОРМ

Г. Г. Ултургашев

Историческое исследование предпосылок технических наук представляет их изучение ab ovo, с самого начала. Стоит вопрос, что должно считать таким началом?

На первый взгляд, ответ на этот вопрос вполне исчерпывается современной концепцией технических наук как прикладных разделов естествознания, сложившихся в основном вместе с крупным машинным производством. Однако при этом проблема генезиса научно-технических знаний подменяется вопросом о возникновении механизма систематического применения естествознания в технике. Другой существенный недостаток такого подхода заключается в том, что исторические и логические предпосылки возникновения научных знаний о технике и технологии полностью растворяются в общих истоках науки как формы духовной культуры.

Достижение духовной культурой определенного уровня зрелости имеет важное значение для генезиса технических наук. Но, анализируя ее влияние на развитие научно-технических знаний, нельзя упускать из вида основополагающую роль предметно-производственной деятельности человека по отношению ко всем другим, в том числе духовным видам и формам деятельности. В данной статье основное внимание уделяется **исторической роли** развития предметно-производственной деятельности человечества – от ее древнейших форм до промышленной революции – как основной (хотя и не единственной) предпосылки и ведущего фактора возникновения технических знаний.

Одной из важнейших задач науки является изучение производства, без исследования которого немыслимо воссоздание истории народов в древности. «Экономические эпохи» различаются не тем, что производится, а тем, как производится, какими средствами труда. «Средства труда не только мерило развития человеческой рабочей силы, но и показатель тех общественных отношений, при которых совершается труд» – писал К. Маркс [1].

Поэтому действительным истоком, первой реальной предпосылкой возникновения научных знаний о материальных средствах удовлетворения потребностей человека является предметно-трудовая деятельность, в процессе которой складывались и знания о природе, и способы использования этих знаний для создания технических средств общества. Методологические принципы анализа труда, его возникновения, социально-экономических, гносеологических аспектов и роли в формировании естественного и технического знания обстоятельно разработаны в трудах классиков марксизма. Основополагающее значение имеет Марксов анализ процесса труда, приведенный в «Капитале».

«Исследования древнекаменного века, словно театр, полны неожиданностей!» – воскликнул однажды известный французский археолог

Ж. Лаллан после очередного «сюрприза» в ходе раскопок стойбища первобытных охотников на мамонта.

Всегда в целесообразно опредмечиваемых, овеществляемых в технике знаниях о природе и берет начало предыстория, а значит, и история технических знаний. Если это так, то донаучное техническое знание, формирующееся вместе с человеком на самых ранних этапах его деятельности, должно содержать и, как будет показано, действительно содержит в зародыше многие важные свойства и характеристики, проявляющиеся впоследствии в более зрелой форме научно-технического знания.

В самом деле, если обратиться к истории археологии, то не найдешь в ней страниц более драматичных, чем те, на которых записаны утверждения науки о детстве человечества, связывая их с изготовлением в «допотопные времена» каменных инструментов, затем существования древнейшего предшественника «человека разумного» – неандертальца и, наконец, наличия поразительных художественных способностей у тех, кого ранее презрительно называли «троглодитами».

Казалось бы, умудренные богатым опытом прошлого, исследователи не должны в наши дни чему бы то ни было удивляться или, во всяком случае, должны воздерживаться от торопливых суждений при известиях о новых «сюрпризах» науки о древностях.

Обнаруженные в глубинах пещер наскальные рисунки выявили сложную систему храмовых святилищ, структура которых отражает комплекс идей и представлений людей древнекаменного века о природе. Можно предположить, что пристрастие к искусству, как выяснилось, было присуще уже обезьянолюдям. Накапливаются и самые, быть может, поразительные факты: первобытные предки, оказывается, с пристальным вниманием следили за «жизнью» неба и его загадочными «обитателями» – ослепительным жарким диском Солнца, за большими и малыми звездами, за причудливо переменчивой Луной и т. д.

«Науке предстоит решить, пожалуй, самую головоломную из задач – кто на самом деле скрывается под этим живописным костюмом древнейшей эпохи человечества». Речь, в сущности, идет о познании начала начал культуры человечества – интеллекта и духовного мира предка, одетого в шкуру бизона [2]. Создается впечатление: многие исследователи, ученые сознательно принижают достижения в познании мира, упрощают духовную жизнь и интеллектуальный кругозор людей палеолита.

Для нас важно то, что история технической деятельности, технического знания и история людей неотделимы друг от друга и имеют единую точку отсчета, отстоящую от нас примерно на 40 тыс. лет, когда появился способный к целесообразной деятельности и познанию, то есть обладающий сознанием и речью, человек вида Homo Sapiens [3].

Корни такого подхода к изучению культуры далеких предков глубоки и прочны. Согласимся, что традиционное направление исследований орудий труда и быта, не дополненное основательным изучением элементов интеллектуального и духовного в древнейших культурах, – создает о них весьма однобокое представление. При «оживлении» прошлого археология не может до бесконечности ограничивать

свои задачи лишь реконструкцией быта и способа хозяйствования на основании детального описания орудий труда и т. д. В дверь науки XXI в. все настойчивей стучится иная проблема, куда более интригующая, – интеллектуальный мир и духовная жизнь древнейших людей.

Верхняя граница раннего периода истории технического знания связывается с установленным по археологическим находкам качественным скачком в развитии техники, обеспечившим переход общества от присвоения готовых продуктов природы к производящим формам хозяйства. Произошло это, согласно имеющимся материалам, между VIII и V тысячелетиями до нашей эры, когда наступил мезолит – переходный период истории человечества между палеолитом и неолитом. Хронологические границы этого перехода неодинаковы для различных регионов. Заметим также, что в специальной литературе отражены разные подходы и к периодизации всемирной истории, к определению временных границ отдельных этапов внутри основных культурно-исторических периодов [4]. Мы придерживаемся принципов хронологии, принятых в марксистской историографии.

Ошибочно считать, что наш предок миллионы лет только тем и занимался, что почти бездумно и тупоинстинктивно колотил камни, кое-как приспосабливая их для разделывания охотничьей добычи. Но как же проникнуть в мышление первобытного человека? Как предлагает профессор В. Е. Ларичев, имеется два наиболее оптимальных подхода, которые не претендуют на абсолютную истину в конкретном анализе. Проиграем для выбора оптимального пути разные варианты поиска доказательств, начав с самого привычного и тривиального: далекий предок, человек древнекаменного века, подобрал на берегу окатанный водой кварцитовый булыжник и, ударив другим камнем, отделил от него пластину. Зачем? «Для того, чтобы, получив простейший, вроде ножа, инструмент с острым режущим краем, отрезать кусок мяса для завтрака» – таков правильный ответ [5]. Но ведь можно поставить вопрос по-другому, акцентируя внимание на более существенной стороне этого рядового эпизода. Обезьяночеловек, отделяя пластину от гальки, хотел знать, чем расколотый камень, как твердая порода отличается от другого и не лучше ли он по определенным качествам и свойствам того сырья, которое обычно использовалось для изготовления орудий? Все это могло означать для накопления знаний, допустим, по геологии, а точнее, по минералогии, хотя это вполне обыденная трудовая операция первобытных людей. По всей вероятности при такой постановке вопроса, возможна совсем иная по смыслу оценка действия нашего предка. Чтобы подойти к такой постановке вопроса людям еще предстояло пройти путь длиной, по меньшей мере, в 3 миллиона лет.

Сегодня следует признать – уже тогда, в палеолите, человек сделал первый шаг к приемам распознавания и оценок горных пород, а значит, по существу, и к началу становления одной из естественных наук?

Зоны земли, где происходил сложный процесс, который можно определить как «становление человека», по природным условиям отличались разнообразием. Однако обязательным условием, которое обеспечивало эво-

люцию человека, всегда было наличие около стойбища древнейших предков не только животных – объектов охоты, но и подходящих камней для изготовления орудий труда. «По находкам на стоянках уже можно заметить, что обезьянолюди стали использовать при изготовлении инструментов не любое более или менее приемлемое по качеству сырье, в частности распространенные на речных отмелях кварцитовые гальки, а кремнистые породы, которые поддавались раскалыванию легче, а край сколов с ним отличался тонкостью и остротой, что сулило большую эффективность при выполнении предстоящей работы» [6].

И так мы видим: благодаря использованию разнообразных орудий из кремнистых пород, древние предки получили также возможность осваивать сложные и многоступенчатые трудовые операции. Совокупность операций в строгой последовательности на современном языке называется «техническая технология». Технологии, применяемые обезьяночеловеком, все время усовершенствовались, росло техническое знание древнего человека. Можно предположить, что в поисках камня, которому отдавалось особое предпочтение при изготовлении орудий охоты и домашнего труда, наши предки стали совершать своего рода разведывательные экспедиции, так как камни и орудия труда были не местного происхождения.

Уже в эпоху палеолита технические средства, по остаткам которых судят об уровне раннего технического знания, представляли собой не разрозненные орудия случайной формы и универсального назначения (как это было в доисторический период), а целостные, сложные по составу комплексы разнообразных специализированных предметов хозяйственного инвентаря и средств их производства. Они в совокупности отражают все основные виды предметной трудовой деятельности человеческих сообществ в данных природных и социальных условиях обитания и жизни, свидетельствуют о ранних формах кооперации труда [7].

Камень продолжал всесторонне осваиваться нашими предками. Власть древних людей над ним представляется почти волшебной, когда с особой пристальностью изучаешь следы их кропотливой работы. Ювелирной точности и мастерству обращения с этим твердым материалом, вряд ли стоит удивляться, так как за плечами охотника древнекаменного века был уже солидный практический опыт. Люди, являющиеся современниками мамонтов и шерстистых носорогов, а также диких лошадей, бизонов, горных баранов, просто не могли позволить себе знать камень плохо! Ведь от прочности, надежности, остроты и совершенства форм инструментов, большая часть которых сотни тысячелетий изготовлялась, прежде всего, из камня, зависела удача в охоте, а значит, и жизнь охотника и всех его сородичей. Иначе говоря, камень как производственное сырье составлял основу основ технологии и индустрии палеолитического человека, и потому можно не сомневаться, что древние люди в совершенстве знали отдельные его качества и свойства. Так, в комплексах каменных орудий, найденных на стоянках Хакаско-Минусинской котловины обнаружены каменные отщепы четырех типов, боковые и концевые скребки пяти типов, чоперы, наковальни и др. [8].

От нижнего палеолита к неолиту состав комплексов инвентаря постепенно усложнялся: в них появляется все больше орудий новых типов и назначений. Если орудия нижнего палеолита трех типов обеспечивали выполнение примерно десять технологических операций (олдувайская культура), то орудия верхнего палеолита обеспечивают уже 30–35 операций, включая шлифовку и полировку [9]. При этом состав комплексов каменных орудий увеличивается в несколько раз. Проведенные за последние годы трассологические исследования рабочих поверхностей каменных орудий палеолита доказали целенаправленный поиск первобытным человеком не только более эффективных форм и размеров орудий, но и лучших рабочих позиций и технологических приемов их производства и применения [10]. Археологические находки указывают также на становление в палеолите знаний о сырье и материалах, выразившихся в целесообразной деятельности по поиску, первичной и последующей окончательной обработке природного сырья.

Более того, следует заметить, что камень использовался обезьянолюдьми и в качестве материала при сооружении первых в истории строений, которые укрывали сообщества наших предков от непогоды и всякого рода опасностей. В этих примитивных хижинах со временем появились выкладки из булыжников и плиток – первые очаги, в которых укрывались бережно защищенные от дуновений ветра языки пламени, подарившие людям тепло и горячую пищу. Затем, ударяя одним камнем о другой, первобытный человек научился высекать огонь и овладел, таким образом, одной из стихий природы. И в это время камням стали приписываться некие таинственные свойства, от чего, вероятно, колдовским кольцом и опоясали они в недрах пещеры Монте-Чирчео (Италия) пространство с размещением в центре его черепом обезьяночеловека.

Затем в причудливых очертаниях скал, отдельных фигурных камнях древнему человеку стали видеться образы существ как реальных, так и фантастических. Это как бы одухотворяло камень в глазах древних людей. Иначе как можно объяснить, что нередко первобытный скульптор несколькими скупыми штрихами или линиями оживлял неровности мертвых стен пещеры или отдельного камня, превращая их этими остроумными графическими «подсказками» в легко распознаваемые образы животных, существ нереального мира?

Образно-художественное мышление наших далеких предков одухотворяло мир природы во всех его компонентах, обуславливая и то, что можно назвать заблуждением. Одухотворялся, по-видимому, также и камень, чему могло способствовать и то обстоятельство, что обезьянолюди научились получать из камня краску – охру, напоминающую по цвету кровь – носительницу жизни в их теле. Быть может, поэтому в могилах первобытных людей рассыпались частицы кроваво-красной охры, а много тысячелетий спустя, когда стало зарождаться искусство «человека разумного», образы его нашли воплощение, прежде всего в каменных скульптурах и барельефах. Те же мысли возникают при знакомстве с тончайшими, полными трепетной жизни гравюрами на скальных плоскостях пещер, с их изумляющими совершенством многокрасочными

панно. Они вписывались с усердием священнодействия в темных и сырых подземных галереях храмов минеральными красками, замешанными на жире и мозге животных, а также на соке растений [11]. «Размышляя над содержанием древнейшего искусства, не следует упускать из вида, что самые впечатляющие произведения его исполнены на камне или из камня, что могло соответствующим образом осмысливаться древними людьми» [12].

Приведенные примеры дают повод сделать следующие выводы. Оставляя мир заблуждений и возвращаясь к главной теме разговора – к сфере познания и развития самосознания, необходимо отметить, что в основании и укрощении огня человеком древнекаменного века, а также в умении изготовлять минеральные красители можно усмотреть (при определенном подходе) процесс зарождения знаний геологических и химических свойств веществ. Образы зверей, с великим мастерством запечатленные в наскальном искусстве, позволяют утверждать, что древний человек изучил до тонкостей их облик, повадки и характер. Это обеспечивало ему удачу на охоте, жизненно важном деле первобытных людей, в хозяйственных предприятиях. Разделывая каменными ножами туши убитых животных, человек узнавал также строение их тела и отдельных органов. Подтверждением этому служат анатомические рисунки, исполненные на камне, кости и роге. Почему бы не увидеть в этом первые шаги в накоплении знаний по биологии и появления культурных познавательных технологий в совокупности приведенных примеров.

По мере развития технологии и техники расширялся набор используемых в качестве сырья горных пород, включавший в верхнем палеолите сланцы, кальциты, охры, железняки и другие. Уже в нижнем палеолите было распространено производство большого числа однотипных орудий – не только одного назначения, но и одинаковой формы, веса, размеров. Естественно, были «стандартизованы» и способы изготовления таких орудий. В верхнем палеолите отмечено производство одинаковых по форме резцов массой 1,5–2 кг и 20–30 г.

Поиск новых материалов стимулировал племенные миграции. «Наконец, древнейшие люди были не только первыми геологами, химиками и биологами, но и настоящими пионерами географии. Это они – первопроходцы, путешественники, открывали новые земли и континенты… Это они (по меньшей мере, четверть миллиона лет назад) оказались, что на западе Старого Света, покинули теплое Средиземноморье и достигли туманно дождливой Англии, а также холодных болотистых низин севера континентальной части Западной Европы» [13]. В те же времена открывало для себя первобытное человечество новые территории на востоке Старого Света, в Азии. Не могут не потрясти такие достижения охотников древнекаменного века, как первоначальное освоение южных районов Сибири, Саяно-Алтайского нагорья, приполярных зон арктического севера Азии, а затем открытие Нового Света.

Результаты исследований последних лет свидетельствуют о том, что древнейшие люди Земли около двух миллионов лет назад основали свое стойбища на берегу Лены в Южной Якутии (раскопки Ю. А. Молчанова в Диринг-Юряхе в 1983–1987 гг.). Чет-

верть миллиона лет назад архантропы, современники синантропа и питекантропа, прочно освоили долину Ангары и низовья Лены в Прибайкалье, о чем свидетельствуют десятки открытий Г. И. Медведевым древнейших стойбищ. «Человек разумный» древнекаменного века проник в районы севернее Полярного круга и вышел к берегам Ледовитого океана, положив начало освоения Арктики (исследования Ю. А. Молчанова, стоянка Берелех в низовьях Индигирки).

Появление первых переселенцев из Сибири на Североамериканском континенте произошло около 15 тысяч лет назад. Это событие, несомненно, является свидетельством величайшего упорства и стойкости древних людей. Освоение людьми древнекаменного века практически всех континентов земного шара – это беспрецедентное по масштабам предприятие – растянулась во времени на многие тысячелетия. Поэтому современному человеку трудно осознать все прошлое и начинать изучение сначала. Великие путешествия древних обитателей Земли были обречены кануть в безвестность даже для ближайших к ним потомков. Как мы видим сегодня, результаты странствий людей палеолита по континентам не могли остаться без последствий. Ничто, пожалуй, так не обогащало знаниями и не расширяло кругозор наших древнейших предков, как знакомство с новыми землями, куда устремляла практическая потребность, а со временем и чисто человеческие свойства, как любопытство и жажда неизвестного. При столь значительных миграциях охотники древнекаменного века неминуемо должны были заметить не только происходящие у них перед глазами перемены в ландшафте, климате и животном мире, но и изменения в картине звездного неба, в пути движения Солнца, Луны по небосклону, в долготе дня и ночи и т. п. Со временем человек, наблюдая за изменениями, происходящими на земле и на небе, начал задумываться о существовании связи между теми и другими. Древние люди стали следить за расположением небесных тел, а затем научились предсказывать по ним наступление смены сезонов и, следовательно, определять время начала важных хозяйственных работ.

Нужно отметить, что культ неба находил отражение и в сезонных бытовых праздниках, отголоски которых сохранились до сих пор в народной культуре, и в точных знаниях, закрепленных в системах счисления, определения времени по Луне, Солнцу и звездам, и в умении ориентироваться по небесным светилам в пространстве. А отсюда неизбежно следует вывод, что анализ начальных знаний по астрономии, как можно надеяться, прояснит интеллектуальные достижения древности, связанные с началом накопления человеком знаний об окружающем мире, высветит черты духовного мира древних людей. Особенно ярко отражается культура древнекаменного века, когда видишь сравнительные материалы по истории древнего человека. Мы утверждаем, что древнего человека из царства зверей – обезьян вырвал труд. Это действительно характеризует, насколько можно это видеть из мифов и образов древнего искусства, стремление древнего человека понять свое место в системе окружающей природы, разгадать процесс, который обусловил появле-

ние самого мира. Как пишет В. Е. Ларичев, в попытке понять зарождение и развитие мира нельзя не усмотреть зачатки будущих наук о природе, причудливо сплетенные с первобытными религиозными представлениями и культами. Человек древнекаменного века, веривший, что магическим ритуалом можно воздействовать на грозу, стихию природы, конечно, ошибался. Но и в этом его заблуждении видно неистовое стремление разгадать сокровенные тайны мира, обуздать слепые силы природы и поставить их себе на службу [14].

Все это наводит на мысль о том, что представления о первобытном человеке как об «узколобом» дикаре не просто искажают историческую перспективу. Такой подход влечет за собой ничем не оправданный отказ от изучения захватывающего пласта культурного наследия человечества. Учитывая, что в археологии, однако, никогда не было единодушного отказа от такого поиска, хотя пути его были для одиночек-упрямцев долги, извилисты, тернисты и неблагодарны. Такой одиночкой был профессор В. Е. Ларичев, который прошел весь этот тернистый путь. А наши исследования являются продолжением в стремлении проникнуть в духовный мир наших далеких предков.

Примечания

1. Маркс К. Капитал. – М., 1953. – Т. 1. – С. 187.
2. Ларичев В. Е. Прозрение. – М., 1990. – С. 6.
3. Дубинин Н. П. Что такое человек. – М., 1983. – С. 333.
4. Советская историческая энциклопедия. – М., 1968. – Т. 11. – С. 30.
5. Ларичев В. Е.. Прозрение... – С. 7.
6. Ларичев В. Е. Охотники, художники, рудознацы // Знание – сила. – 1977. – № 2. – С. 8.
7. Семенов Е. В. Кооперация деятельности как проблема исторического материализма. – Новосибирск, 1983. – С. 176.
8. Кызласов Л. Р. История Хакасии с древнейших времен до 1917 г. – М., 1993. – С. 8.
9. Семенов С. А., Коробкова Г. Ф. Технология древнейших производств: Мезолит. Энолит. – Л., 1983. – С. 253.
10. Козлов Б. И. Возникновение и развитие технических наук. – Л., 1988. – С. 15.
11. Абрамова А., Ермолаева Н. М. Грот Двухглазка – жилище неандертальцев // Природа. – 1976. – С. 11.
12. Ларичев В. Е. Познание. – М., 1990. – С. 8.
13. Там же. – С. 9.
14. Медведев Г. И. «Человек разумный» древнекаменного века. – М., 1976. – С. 18.

II. ДИСКУССИОННАЯ ТРИБУНА

В настоящем томе открывается новая рубрика – «дискуссионная трибуна», на страницах которой деятели культуры и искусств могут обменяться мнениям по поводу настоящего и будущего российской культуры. Представленные точки зрения в данном разделе не обязательно совпадают с точкой зрения редакции издания по обсуждаемым вопросам.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ г. КЕМЕРОВО

В. П. Курбатов

Человек всегда обращался к театру как к отражению своей совести, своей души – он узнает в театре самого себя, свое время и свою жизнь. Театр открывает перед ним удивительные возможности. В отличие от литературы, живописи, скульптуры, театр предлагает зрителю становится не созерцателем уже созданного, а непосредственным соучастником творчества. Зритель активно вовлечен театром в живой и волнующий процесс создания сценического произведения спектакля. Ведь спектакль начинает жить только с того самого мгновения, когда раскрывается перед зрителем театральный занавес. И перестает существовать, когда занавес закрывается, когда пустеет зрительный зал и гаснут театральные огни.

И пусть театр по эстетической природе своей – искусство условное, как и другие искусства, на сцене возникает перед зрителем не сама реальная действительность, а только ее художественное отражение. Но в том отражении столько правды, что она воспринимается во всей своей безусловности, как самая доподлинная, истинная жизнь. Зритель признает высшую реальность существования сценических героев. Восклицал же великий Гете: «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»

Не в этом ли и сокрыта чудодейственная духовная, эмоциональная энергия театра, неповторимое своеобразие его воздействия на наши души...

За что люди любят театр, за что так ценят его мастеров? Великий комедиограф человечества Аристофан утверждал: «Они любят и ценят его за правдивые речи, за добрый совет и за то, что разумнее и лучше делает он граждан родной земли». В словах этих, не потускневших за длительную череду прошедших столетий, познается высшее эстетически-нравственное, духовное, общественное назначение театра. А назначение его – быть для людей школой жизни!

Школа жизни – самая древнейшая, самая удивительная – и эмоциональная, самая праздничная, воодушевляющая, ни на что не похожая великая школа – вот что такое театр! А что сегодня происходит с театром, остается ли он тем, чем был для людей на протяжении своего существования?

Начиная с 90-х гг. прошлого века, театр начинает утрачивать свое значение в жизни общества, сегодня он не школа жизни. Сегодня театру присвоили новое определение – социокультурный или социальный институт. Социальные институты (от лат. institutum – устройство, установление) – относительно устойчивые типы и формы социальной практики, посредством которых организуется общественная жизнь, обеспечивается устойчивость связей и отношений в рамках социальной организации общества.

Театр сегодня как социокультурный институт должен выполнять свою, характерную для него социальную функцию.

Социокультурные и воспитательные институты ставят своей целью освоение и последующее воспроизводство культурных и социальных ценностей, включение индивидов в определенную субкультуру, а также социализацию индивидов через усвоение устойчивых социокультурных стандартов поведения и, наконец, защиту определенных ценностей и норм. Нормативно-ориентирующие ценности – механизмы моральноэтической ориентации и регуляции поведения индивидов. Их цель – придать поведению и мотивации нравственную аргументацию, этическую основу. Эти институты утверждают в сообществе императивные общечеловеческие ценности, специальные кодексы и этику поведения. Нормативно-санкционирующие ценности осуществляют общественно-социальную регуляцию поведения на основе норм, правил и предписаний, закрепленных в юридических и административных актах. Обязательность норм обеспечивается принудительной силой государства и системой соответствующих санкций.

Но так ли это на самом деле? «Мне кажется, что сегодня театральная сцена часто напоминает экран компьютера с плоским изображением и плоским содержанием. Как сбрасывают в Интернет все подряд, так и сцена становится помойкой, куда скидывается весь мусор нашей жизни. И так происходит не только при постановке современных пьес, но и классики. Классические тексты сплошь переписываются, все ненужное убирается, а “ненужное” – это высокие мысли, высокая философия, высокий стиль. В результате такого рода адаптаций остается лишь пародия на классическое произведение, которое и сыграть можно только в одном жанре – жанре капустника, самом популярном на сегодняшний день. Авторский текст подменяется сленгом, словесным мусором из сегодняшнего обихода. Я не ханжа, мой Папаша Убю тоже позволяет себе словечки, часто не вполне пристойные, но придуманы они не мной и не режиссером Александром Морфовым, а автором пьесы, Альфредом Жарри. Дело ведь не в том, чтобы запретить ненормативную лексику, оберегая целомудренных барышень, а в том, чтобы не допускать на сцену пошлость» [1]. И это говорит председатель СТД. Кстати, он прав. Подобное, то есть ненормативная лексика, звучит со сцены практически всех театров, не остался в стороне и кемеровский театр драмы, в спектаклях «Шут Балакирев» по пьесе Г. Горина и «Агасфер» по пьесе В. Сигарева. В программке первого спектакля зрителя предупреждают, что в спектакле – при крайней необходимости – используются некоторые слова и выражения,

считающиеся ныне «ненормативными», но бывшими в употреблении и признававшиеся языковой нормой для россиян, живших в конце XVII – начале XVIII в. Я согласен с А. Калягиным, что мы не кисейные барышни, но когда актеры играют не судьбу героя, а «купаются» в «ненормативной» лексике, делая на нее особый упор, и при соответствующей реакции зала выдают новую подобную тираду, как бы говоря: а вот еще! – то становится скучно, и чем дальше идет спектакль, тем больше растет внутренний протест против услышанного и укрепляется желание встать и уйти. Подобное происходит и на втором спектакле. Невольно возникает вопрос: зачем, для какой цели поставлены эти спектакли? Обогатить словарный запас зрителя «ненормативной» лексикой или рассказать о судьбах героев? Скорей всего, для первого. Но это пусть останется на совести режиссера-постановщика и актеров, играющих в спектаклях. Подобное случилось и в Музыкальном театре, в спектакле «Свободная пара» по пьесе Дарио Фо. Но у режиссера и актеров было желание рассказать о жизненной ситуации и о том, как поступают герои в данном случае, предлагая зрителю подумать – а как бы он поступил в подобной ситуации. Поэтому вся «ненормативная» лексика была опущена, хотя в пьесе ее было немало, и спектакль от этого только выиграл.

Данный пример приведен в подтверждении слов председателя СТД, а о репертуаре, основе жизнедеятельности любого театра, разговор пойдет ниже.

В 2004 г. Кемеровскому ордена Знак Почета областному драматическому театру имени А. В. Луначарского исполнилось 70 лет. Накануне юбилейной даты в областных и городских газетах появлялись материалы о спектаклях и продолжался спор о том, что театральная жизнь в гор. Щегловске зародилась гораздо раньше. Известный в прошлом актер Кемеровского драмтеатра заслуженный артист РСФСР П. Г. Князев считал, что годом рождения театра надо считать 1927 г. В оставленных им записках об истории развития театрального искусства в Кемерове, которые хранятся в госархиве нашей области, он убедительно, со знанием дела рассказывает об этом. Петр Григорьевич в своих записках пишет, что «открытие зимнего сезона (в Щегловске) состоялось 23 ноября 1927 г. пьесой Тренева «Любовь Яровая» в постановке главного режиссера В. П. Вронского.

Но дело не в том, появился театр в 1927 или в 1934 г., а в том, как сегодня живет театр, как и посредством каких спектаклей общается он со зрителем и что сегодня привлекает и привлечет ли жителей города в творчестве Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского?

Как привлечь зрителя сегодня, каждый театр решает самостоятельно. И здесь нам хотелось бы обратиться к истории. Не зная прошлого, нельзя построить настоящее и будущее.

Театр нужен был человеку всегда! Десятки тысяч зрителей – чуть ли не все население городов-республик – собирались на театральные представления в Древней Греции. И поныне напоминанием о том служат полуразрушенные временем величественные амфитеатры, сооруженные в бесконечно далекие от нас времена.

Как только ни складывалась в прошлом судьба театра! Он испытал, пережил все, пока не обрел своего постоянного крова – театрального здания.

Театральные представления давались всюду – на площадях и ярмарках, на церковных папертях, в замке знатного феодала, в монастырской обители, в раззолоченном дворцовом зале, на постоялом дворе, в поместье вельможного крепостника, в церковной школе, на сельском празднике...

Всякое бывало в его судьбе... Его проклинали, ненавидели, запрещали, подвергали гонениям и издевательствам, наказаниям и преследованиям, отлучали от церкви, грозили кнутами и виселицами, всеми небесными и земными карами. Но в борьбе с ним сникали его враги и гонители – короли, монархи, государи, цари, императоры, невежественные властолюбцы.

Какие только перемены ни происходили на земле – эпоха следовала за эпохой, одна общественно-экономическая формация сменяла другую, возникали и исчезали государства, страны, империи, монархии, – но ничто и никогда не прерывало вечного бытия театра.

Наидревнейшее творение человека – театр – должен сохранять неизменную притягательную силу, неистребимую жизнестойкость, тот чудодейственный эликсир молодости, секрет которого так и не открыли алхимики средневековья. Во все предшествующие эпохи, сколько бы их ни насчитать – всегда жила в человеке вечная потребность в театре. Та потребность, что зародилась некогда на древних дионисовых празднествах виноградарей в честь мифического божества земного плодородия.

Столетие за столетием – во все времена, во все эпохи, прожитые неисчислимыми человеческими поколениями, театр неизменно, неотрывно сопутствовал движению истории человечества.

А происходило это потому, что театр всегда отвечал зрителю на его наболевшие вопросы. Другими словами, репертуар заставлял зрителя идти в театр. Что мы видим сегодня? Прежде всего, репертуар. Если посмотреть и сравнить репертуар столичных и периферийных театров страны, то можно сделать следующие выводы: любой из столичных театров, имеются в виду театры Москвы и Санкт-Петербурга, создает собственный, присущий данному театру репертуар. Что касается остальных театров России вообще и кемеровского в частности, то здесь наблюдается следующая картина. Репертуар на 90–95 % состоит из комедий. В столичных театрах комедии составляют 30–50 %. Причем пьесы для постановки выбираются по принципу рейтинга – сколько и каких премий получил драматург и сколько столичных театров поставили эту пьесу. Пристрастие к этому театральному жанру можно объяснить социально-экономическими условиями жизни населения.

Во-первых, заработная плата интеллигенции или, другими словами, бюджетников, которые составляли и составляют основной поток зрителей в театры, далека от необходимой для нормальной жизни, и для большинства потратить на один билет от 60 до 120 рублей – задача проблематичная. Но когда появляется такая возможность, то неизменно возникает желание посмотреть именно комедию. Драм и трагедий в сегодняшней жизни предостаточно. Сегодня очень редко «ходят» на драматурга или на «классику» Да и поток новых пьес в большинстве своем составляют комедии или трагикомедии. Но даже это пристрастие заполняет зал театра на 47–50 %.

Во-вторых, наличие дома видеоаппаратуры и возможность купить диск DVD с любым фильмом или спектаклем тоже не способствуют посещению театра.

В-третьих, слабая техническая оснащенность, хотя сегодня и областные, и городские театры оснащены по сравнению с 80-ми гг. прошлого столетия гораздо лучше.

Осенью 2004 г. состоялась реконструкция Кемеровского областного ордена «Знак Почета» драматического театра им. А. В. Луначарского.

Новосибирская компания «Центр Театральных Технологий» осуществляла разработку концепции, проектирование, поставку оборудования, проведение монтажных и пусконаладочных работ, обучение персонала по разделам: механическое оборудование и постановочное освещение сцены.

Спецификой реконструкции театра в целом были невероятно сжатые сроки проведения работ. В итоге, весь комплекс работ (строительные, отделочные, поставка и монтаж технологического оборудования) были произведены за четыре месяца вместо изначально запланированных восемнадцати.

Как это часто бывает, к моменту реконструкции имелся проект, работа по которому была затруднена из-за наличия серьезных замечаний. В ходе участия в конкурсе «Центр Театральных Технологий» предложил свою концепцию театрального технологического комплекса. Эта концепция серьезным образом отличалась от видения проекта. В результате возникла необходимость существенной корректировки проекта, что фактически выразилось в его новой разработке.

Вследствие сжатых сроков, ответственные проектные решения зачастую принимались непосредственно на строительной площадке. Сразу после их принятия начинались работы по их воплощению. Параллельно оформляется проект, в котором фиксируются все предварительные решения. Конечно, такой стиль работы не очень приятен, но иногда только такой подход позволяет уложиться в заданные сроки. Необходимым условием такого вынужденного метода работы является высокий профессионализм и опыт специалистов, принимающих проектные решения и несущих впоследствии ответственность за их реализацию.

Каким бы ни был подход к реконструкции (нацеленность на будущее либо консерватизм в этом вопросе) – техническому персоналу необходимо время для освоения нового оборудования. Но даже после курса лекций и тренинга специалистам нужно время, чтобы освоить новые системы. Это особенно важно в том случае, когда реконструкция проводится в короткие сроки.

В данной ситуации руководству театра необходимо было бы быть более аккуратным в вопросах планирования постановок после реконструкции. Сетка спектаклей должна была быть достаточно свободной для того, чтобы у персонала была возможность экспериментировать с возможностями нового оборудования, ведь только так происходит процесс его освоения.

Также фирма рекомендовала хотя бы на первое время скорректировать репертуар в сторону выделения дополнительного времени для адаптации световых партитур существующих спектаклей к новому оборудованию, для качественной направки приборов и наработки базы световых программ и эффектов. Но пожелания остались

пожеланиями. После ремонта театр открылся 12 октября 2005 г. и до конца месяца прошло 30 спектаклей. И по прошествии года после ремонта театр не удивил зрителя новыми световыми и звуковыми эффектами. Свет как всегда, звук как всегда. Хотя, по логике, новая аппаратура и ее возможности должны были привлечь зрителя. И невольно возникает вопрос: зачем нужно было затевать ремонт и смену аппаратуры? И когда она начнет работать как должно? Ответы на эти вопросы зависят от руководства театра.

Каждый театр обязан иметь свое «лицо», «нужно уметь не поддаваться влиянию так называемой улицы. Продукция fast food – это на один день, если она регулярна – то здорово портит здоровье. Если театр занимается только “выкачиванием денег”, то тусовки – становятся его органической составляющей. Но есть же театры и спектакли, куда ходит по-настоящему подготовленная публика (вот где настоящая театральная элита), есть публика, интересующаяся театром, есть – абсолютно ничего не понимающая в нем (и такая нужна), надо ее привлекать, постепенно “инфицируя” сценой, переводить в разряд театралов» [2].

Основная задача театра во все времена была и есть – просвещать и помогать зрителю взглянуть на себя со стороны. Некоторые театры занимаются именно этим, чего нельзя сказать о кемеровском театре драмы. Стоило ли театру, прошедшему такой сложный и трудный путь своей истории, театру, который всегда был за человека и для человека, сегодня превращаться в инструмент для «выкачивания денег» и превращать искусство в балаган. Не стоило и не стоит.

Даже сегодня, я убежден, люди приходят в театр не просто развлечься – они собираются вместе, чтобы что-то понять про себя, про свою жизнь, чтобы, сострадая другим, снять свою боль. Но их ожидания часто бывают обмануты: сейчас даже на самых прославленных и известных сценах страны возможно все – от голой задницы до грубой матерщины. Сегодня наш театр перестает быть «нравственным учреждением» – и это не мое сиюминутное открытие, а констатация печального процесса, который уже набирает силу. У нас осталось немного времени, чтобы этот процесс остановить, пока зритель в нас еще верит, а он верит в нас больше, чем мы сами себе [3].

Но во что верить кемеровским зрителям? Посмотрим репертуар драмы. Спектакли для школьной программы – Д. И. Фонвизин, В. Сологуб, А. Н. Островский. Популярные С. Лобозеров, Н. Птушкина и очень модная сегодня М. Ладо. На мой взгляд, только два спектакля по праву занимают место на афише – это «Зойкина квартира» М. Булгакова и «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Проблемы, которые поднимают драматурги в этих пьесах, будут волновать мыслящих людей во все времена.

«Больное» место для театров сегодня – студенчество, которое, к сожалению, мы потеряли за последние годы. Раньше на слуху было слово «галерка», то есть места для студентов, в основном на балконах и галереях. Театры раньше развивались во многом благодаря студенчеству, все сценические создания проверялись на студенчестве и поверялись им. Была прекрасная традиция сдач новых спектаклей бесплатно для студентов и обсуждения увиденного. Студен-

чество – «принимало» или «не принимало», а потом «из уст в уста» распространяло молву о спектакле, создавая театрам необычную, но органичную и прочную рекламу [4].

Увы, и это было, было, было. Исходя из всего вышесказанного можно сделать вывод, что кемеровский театр драмы ничем не отличается от театров других городов, а жаль. Хотя если посмотреть театральный буклет, то можно увидеть следующее: 2003 г. – на Всероссийской театральной ярмарке «Сцена России» в г. Новосибирске театр награжден Малой золотой медалью, на выставке в г. Москве – Большой золотой медалью за эскизы декораций и костюмов к спектаклям последних лет. Сентябрь-октябрь 2004 г. – участие во Всероссийских театральных фестивалях «Новая драма» в Санкт-Петербурге и «Камерата транзит» в Челябинске, на которых театр стал дипломантом. Сентябрь 2005 г. – участие в пятом Всероссийском фестивале современной драматургии им. А. Вампилова в Иркутске.

Все прекрасно, а где спектакли, о которых говорят все, где аншлаги и очереди за билетами? Где нетерпеливое ожидание новой премьеры? Увы!

Для доказательства своей правоты в утверждении, что театр должен иметь свое лицо, обратимся к примеру.

Орловский театр для детей и молодежи. Театр определяет сферу своих интересов – внутренний мир молодого человека, вступающего в жестокий взрослый мир:

- это распахнутая перед молодым человеком жизнь,

- это сцена, открытая для экспериментов,

- это место встречи свободных людей – артистов и зрителей.

Исходя из этого, репертуар театра включает следующие работы:

Э.-Л. Уэббер, Т. Райс «Иисус», В. Ольшанский «Хапун»,

Ф. Лоу, Б. Шоу «Моя прекрасная леди»,

Т. Уильямс «Стеклянный зверинец»,

Иван Вырыпаев «Валентинов День»,

А. Н. Островский «Мудрецы»,

Мария Ладо «Очень простая история»,

Петр Гладилин «Мотылек»,

В. А. Соллогуб «Беда от нежного возраста»,

Лопе де Вега «Раба своего возлюбленного»,

Нил Саймон «Весельчаки»,

К. Чапек «Из жизни насекомых»,

А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц»,

У. Шекспир «Много шума из ничего»,

И. Кальман «Фиалка Монмартра»,

М. Горький «Последние»,

У. Шекспир «Двенадцатая ночь»,

А. Лоренс «Вестсайдская история» (муз. Бернстайна),

О. Голдсмит «Ночь ошибок»,

Л. Герш «Эти свободные бабочки»,

О. Николаев «Одинокий блюз»,

И. Зингер «Тойбеле и ее демон»,

Н. Птушкина «Ненормальная»,

Ж. Б. Мольер «Господин де Пурсоньяк»,

Р. Белецкий «Я встретил вас – и все...»,

И. Бергман «Осенняя соната»,

А. Чехов «Доктора!!!»

Спектакли для детей:

Михаил Бартенев «Снегурушка»,

Гюнтер Янковьяк «Лови удачу, Жеспер»,

Джек Лондон «Белый Клык»,

Н. Денисов «Стойкий оловянный солдатик», (*муз. С. Баневича),*

Р. Киплинг «Великая война Рикки-Тикки-Тави»,

Е. Шварц «Василиса-работница и Баба-Яга»,

М. Бартеньев «Бык, осел и звезда»,

Г. Соколова «Иван-Богатырь»,

В. Ольшанский «Иван седьмой».

И для сравнения репертуар «Театра для детей и юношества» г. Кемерово:

«Храбрый сын Бусэнтугдэн» (монгольская народная сказка),

М. Себастиан «Безымянная звезда» (мелодрама),

А. Арбузов «Шестеро любимых» (театральный сюжет для шести актеров),

И. Пивоварова. «Тройка с минусом или происшествие в 6 “А”»,

С. Козлов «Поющий поросенок» (задушевная сказка),

А. Островский «Женитьба Белугина» (комедия),

В. Распутин «Живи и помни» (драма),

А. Александров, С. Соловьев «Сто дней после детства» (воспоминания о первой любви),

Г. Х. Андерсен «Захудалое королевство» (сказка),

Б. Брехт «Мамаша Кураж и ее дети» (хроника повседневной войны),

«Шоколад» (по мотивам романа Дж. Хэррис спектакль в кафе),

Тирсо де Молина «Реквием к себе самой» (испанская комедия).

При сравнении двух муниципальных театров, хотя бы по репертуару, последний явно проигрывает. В первом мы видим четкую направленность на молодежь, людей, вступающих в жизнь, и театр знакомит их с проявлениями этой жизни, во втором – набор спектаклей, неизвестно на кого рассчитанный. Так почему Орловский театр имеет свое лицо, а Кемеровский – нет. От кого это зависит? Наверное, не от зрителя!

Исходя из всего вышесказанного, напрашивается единственный вывод: руководство театров должно более щепетильно подходить к формированию репертуара, нужно воспитывать своего зрителя, особенно это относится к молодежному театру.

Театр – вечно живое, повседневно обновляющееся искусство, ибо в центре его человеческая личность с ее «вечными» проблемами и верованиями. Театр должен в полном единении с автором (в какое бы историческое время он ни творил), режиссером, художником, артистами – искать свое неповторимое, художественно оправданное решение, сопрягая его с болью и радостями современного мира.

Искусство театра – чрезвычайно сложно; язык спектаклей должен быть под стать глубине, объему материала, иллюстрация – исключается! И чтобы зритель понимал язык театра, учился пропускать впечатления через свою душу, театр, – воспитай его! И он ответит тебе благодарностью.

Совсем иначе обстоят дела в Музыкальном театре Кузбасса имени А. К. Боброва. Коллектив театра поставил во главу угла правило: «Воспитай зрителя, никто кроме тебя этого не сделает»

Начиная с 2003 г. Музыкальный театр и Кемеровское региональное отделение театральных деятелей совместно с Управлением образования администрации города Кемерово проводят фестиваль «Pro-театр XXI» с целью приобщения к театру обучающихся в образовательных учреждениях и воспитания у них общей системы духовных ценностей. Путеводной нитью фестиваля стали слова народной артистки СССР С. Гиацинтовой «Сегодня мы пойдем в театр». Какие это веселые слова, сколько в них обещания! Обещание увидеть что-то новое, интересное. Для маленьких зрителей – это может быть сказка с волшебными превращениями и фантастическими приключениями, для старших – может быть серьезная пьеса о том, как складывается человеческая жизнь и зачем человек живет.

Может быть, это опера или балет с чудесной музыкой.

Театр в любом своем проявлении прекрасен.

Цель проекта – содействовать развитию творческих способностей учащихся, активному их проявлению, более полному восприятию театрального искусства.

Данный проект дал свои результаты. За время проведения фестиваля спектакли Музыкального театра посетили 19721 человек, в том числе 16740 детей и подростков.

Педагоги и творческие коллективы образовательных учреждений совместно с литературным отделом театра проводят встречи актеров и театральных работников со зрителем, на которых знакомят с историей и жанрами театра, биографией и судьбами актеров, устраивают обсуждения спектаклей.

После каждой встречи ребята пишут свое мнение в специальном журнале «Диалог с театром». Вот некоторые записи:

«Спасибо вам за то, что нашли время для нас! Лично я осталась довольной нашей беседой, я ушла, зарядившись положительной энергией и хорошим настроением, нам бы очень хотелось, чтобы вы пришли к нам еще раз и подарили еще один заряд положительной энергии. Большое спасибо за встречу!

Свирина Настя».

«Встреча очень понравилась! Я считаю, что такие встречи с творческими людьми должны быть чаще! Я думаю, что творческие люди – это очень необычные и интересные личности. Запомнилось исполнение дуэта. Встреча прошла просто замечательно! Спасибо!

Иваницкая Аля».

«Большое спасибо за встречу, я прониклась тем, что нам рассказывали. Искусство – это шаг к истокам гуманности. Мне очень понравилось общаться с актерами за пределами сцены. Хотелось бы узнать об этой творческой профессии побольше. Меняет ли она характер человека и его мировоззрение? Сложно ли быть актером?

Годунова Карина».

Кроме записи в журнале школьники пишут отдельные развернутые отзывы о спектаклях. Вот один из них:

«Мы с классом ездили в театр музыкальной комедии имени Боброва, на спектакль “Стойкий оловянный Солдатик”. Этот спектакль был создан по мотивам одноименной сказки Г. Х. Андерсена. Мне понравилась

игра всех актеров, особенно игра актрисы, сыгравшей Балерину. Мне очень понравилась сцена, в которой куклы решили поиграть в людей и устроили бал, и вот появился наш главный герой – оловянный Солдатик. Тогда одна из кукол попросила его рассказать о себе. Солдатик поведал им о том, что его мать – оловянная ложка и его выплавили из нее. Куклы были восхищены Солдатиком. Они стали знакомить его с Балериной, которая жила в замке. Солдатику сразу же понравилась прекрасная Балерина, которая станцевала для Солдатика. Солдатик грустно сказал:

- Вы, наверное, из знатного рода, Вы ведь живете во дворце и никогда не посмотрите на меня. А я сразу же когда Вас увидел – полюбил.

Всем куклам понравился Солдатик, потому что он добрый, честный и отзывчивый. И убедились куклы в этом, когда к ним пришел Черт и начал их запугивать. А Солдатик за них заступился. Черту это не понравилось, ведь он был главным среди кукол, а тут появился какой-то Солдатик, который всем куклам понравился. И он решил убить Солдатика, применив хитрость. Он попросил его забраться на каминную полку и столкнул его оттуда. А наш Солдатик попал на улицу, в грядку, где росли розы. Розы пожаловались Солдатику, что они не могут расти без песен Соловья. А его поймали и посадили в клетку злой Крот и Крыса. И в то же мгновение вышли на сцену Крот и Крыса. Эти актеры сыграли свои роли отлично. Крыса подошла к розам и сказала, что их надо обрезать. Солдатик заступился за них, и Крыса сказала, чтоб Солдатик пошел к ней на службу охранять Соловья, что такие смелые ей еще пригодятся. Соловей ей нужен был, чтобы развеселить Крота его пением. Но как она сказала – Эта бестолковая птица не хочет петь. И Солдатик согласился.

Соловей выглядел в клетке измученным. Когда Солдатик спросил его, почему он не поет, то Соловей ответил:

– Я не могу петь в неволе.

И Солдатик его отпустил. Крыса, увидев, что Соловья нет, начала бранить Солдатика. Но потом появилась кошка, и Крыса с Кротом убежали.

На сцену вышли куклы. И одна из них рассказала всем потрясающую новость. Что сегодня, когда кухарка готовила рыбу, распорола ей брюхо, то там оказался наш Солдатик. И вот когда он вновь оказался среди кукол, появился этот Черт. Он не ожидал его увидеть. И они начали драться. Черт все-таки загнал Солдатика в камин. Увидев в камине Солдатика, Балерина бросилась к нему на помощь, но ей загородила дорогу свита Черта. Солдатик увидел Балерину и сказал, что он был счастлив увидеть ее еще раз. Балерина пробралась через свиту Черта и бросилась в камин вслед за Солдатиком.

Этот спектакль был поставлен перед праздником – Днем защитника Отечества. И мне кажется, что главной мыслью этого спектакля было поздравить всех солдат и мальчиков. Ведь солдаты – защитники нашей Родины».

Я привел текст отзыва полностью, потому что его написала ученица 4-го В класса 25-й гимназии Белоусова Наталья (текст письма приведен полностью, без изменений).

Ученики старших классов пишут не отзывы, а сочинения-впечатление.

В качестве примера приведем одно из них – Годуновой Карины.

Пусть Вас сопровождает удача...
(А. Г. Тулеев, губернатор Кузбасса)

Вопросы “Как дела? Что нового?” – нередко слышим мы в повседневной жизни, и чаще всего, бросив на ходу банальное “нормально”, бежим по своим делам. Современная действительность похожа на огромную скоростную трассу, по которой мы мчимся на скорости, нарушая правила движения, превышая скорость, обгоняя и рискуя. Как говорил бегущий по виниловой пластинке сказочный персонаж Льюис Кэрролл: сейчас “нужно очень быстро бежать, чтобы оставаться на месте”...

Ежедневные заботы, скоростной ритм жизни, большое количество задач и вопросов зачастую мешают нам остановиться, пообщаться, поговорить “по душам”, да и просто подумать о чем-то важном. Что сможет помочь молодому человеку на время забыться, отвлечься, “оторваться от реальности”, услышать красивое, доброе слово, обрамленное живой музыкой, светом и палитрой красок?

Как найти ему этот остров в бушующем океане большого города? Очень просто. Пойти в театр! В музыкальный театр Кузбасса им. А. К. Боброва. Почему именно в этот театр? Отвечу словами директора и художественного руководителя театра, Заслуженного работника культуры Владимира Юдельсона: “Вот уже 60 лет мы дарим нашим зрителям праздник”.

Для начала вопрос: как настроение? Романтическое – для Вас “Ромео и Джульетта”, лирическое – к Вашим услугам “Паяцы”, немного взгрустнулось, Вы не в настроении – об этом позаботится “Ханума”, захлестнуло озорство и хочется скандала – “Прости мои капризы”. Талантливые артисты, профессиональные музыканты, певцы, артисты балета создадут для Вас разные образы, настроение, увиденное впечатлит, поверьте, даже самого взыскательного зрителя. Когда заканчивается спектакль, тише звучит музыка, гаснут софиты, закрывается занавес, становится немного грустно и не хочется расставаться, служители Мельпомены выходят на сцену не только для традиционного поклона, но и для продолжения общения со зрителями (так в театральном сезоне 2005 г. спектакль “Ханума” окончился встречей актеров с учениками гимназии № 25).

В поддержку доброй традиции проведения творческих встреч выступили как руководство гимназии, так и администрация и творческий коллектив Музыкального театра им. А. К. Боброва, организовавшие новую встречу с Нелли Факторович, Натальей Боровиковой, Ольгой Павловой и Ольгой Беловой.

Они, как настоящие леди, чуть-чуть опоздали на наше массовое “свидание”, тем самым еще более подогрев интерес юной общественности к долгожданной встрече. Театральная элита Кузбасса была приглашена занять почетные места на школьной сцене. Оценив в первые минуты обстановку и, по-видимому, заметив смущение подростков, великодушные примы взяли слово. Ребята с интересом слушали знаменитых гостей, их рассказ о своей работе в театре, интересных

эпизодах и случаях из театральной жизни. Говорили о разном, о творчестве, о недавно отгремевшей премьере “Евгений Онегин”, о семье, планах на будущее. В процессе общения в зале сложилась теплая атмосфера доверия и понимания, наперебой полетели вопросы:

- Ваша любимая роль?
- Творческие планы?
- Как проходят репетиции?
- Случается ли, что актер забывает текст? Как Вы выходите из такой ситуации?
- В каком учебном заведении Вы учились?
- Случаются ли ссоры между артистами?
- Как помогает актерский талант в жизни?
- Хотите ли, чтобы Ваши дети также стали артистами?

Ответы наших гостей были такими же разными, как они сами, как серьезными, так и с неизменным спутником творческих людей – чувством юмора. Как, например, ответы Ольги Беловой о том, что “творчество – это болезнь, передающаяся по наследству”, или “забытый текст актер вполне может заново придумать сам”. Также с юмором был дан тонкий намек на поведение школьников в зале во время спектакля (да-да, нам припомнили все: чипсы, шоколад и сотовые телефоны). И она же, услышав серьезный вопрос о роли театра в жизни наших современников, сказала о том, что “каждый, кто хотя бы раз пошел в театр – уже не просто человек. Это подающий надежды человек в любом случае”. В итоге беседа была словно пронизана невидимой ниточкой – единым мнением всех гостей о том, что им по-настоящему нравится их работа. А ведь это очень важно для каждого человека – быть профессионалом, нужным, востребованным, приносить пользу другим и быть счастливым. Итогом и наградой для них служат улыбки и радость зрителей.

Кульминационным моментом встречи с замечательными творческими, талантливыми дамами стал экспромт – дуэт Ольги Беловой и Ольги Павловой. Они не могли устоять перед просьбами ребят спеть дуэтом и заполнили зал своими голосами, исполнив одну из партий “Евгений Онегин”. Нужно ли говорить, что пели они фантастически! (Возможно, увидев такой успех, несколько подрастающих талантов нашей гимназии запланируют непременно покорить в будущем театральный Олимп Кузбасса.)

А дальше было все, как в настоящем театре – цветы, аплодисменты и благодарность зрителей. Желали успехов, удачи, творческих побед. Под бурные овации примы покинули зал... но не навсегда. По секрету скажу только Вам, планируется очередная встреча. В нашей гимназии, возможно, скоро откроется “Музыкальный салон”! И если Вы любите творчество, музыку, ждете общения с талантливыми артистами – мы обязательно встретимся!

До встречи! Искренне Ваша,
Годунова Карина,
ученица 9 “Г” класса гимназии
№ 25».

Приведенные примеры позволяют с уверенностью сказать, что с течением времени Музыкальный театр воспитает своего зрителя. Кроме того, анализируя вопросы и отзывы школьников, после встречи с актера-

ми и работниками театра, сочинения-впечатления и отзывы о спектаклях, творческое руководство театра может планировать свой репертуар, который будет иметь целевое назначение и своего зрителя.

Подобным образом строит свою работу и Государственная филармония Кузбасса. Руководство точно знает, что оно хочет от зрителя, а зрители – от филармонии. Существует специальный план работы со зрителем, который включает в себя все возрастные группы населения.

Работники филармонии начинают знакомить детей с музыкой с детского сада. Создаются специальные музыкально-игровые детские программы с учетом возраста. Всем известно, что в возрасте 5–6 лет дети наиболее восприимчивы ко всему новому и незнакомому, поэтому данные программы вызывают у них определенный интерес, а при постоянном воздействии прививают любовь к музыке.

Следующий этап – абонементная система для школьников, которая имеет целевое назначение, для младших и для старших школьников. После посещения каждого абонементного концерта учащиеся пишут сочинения, о том, какие ассоциации вызывает у них прослушанная музыка, рисуют музыку.

Абонементная система существует не только для школьников, ею охвачено и взрослое население Кузбасса.

Кроме этого, филармония имеет собственные творческие коллективы. Это позволяет, изучая потребности населения, создавать специальные программы, пользующиеся спросом.

Организовывая музыкальные концерты для детей, работники филармонии используют и печатную продукцию. Создаются красочные буклеты, посвященные правилам поведения на концерте или рассказывающие о музыкальных жанрах, композиторах, исполнителях. Данные буклеты раздаются зрителям перед началом концерта. А это тоже воспитание зрителя.

В общем, можно сказать, что работа Музыкального театра и Филармонии идет по хорошо продуманным планам и приносит заслуженные плоды.

В 2006 г. принят Закон «Об автономномных учреждениях», который будет работать не против театра, а на театр. Он предлагает каждому коллективу время и выбор, как и в какой организационной форме ему жить, он не освобождает государство от финансовых обязательств по отношению к театру. Этот закон, мне кажется, даст свободу экономической инициативе, уберет множество преград, которые мешают нормальной практике театральной работы.

Автономное учреждение – это новый статус, который могут получить все виды учреждений образования и культуры.

Для театра, выбравшего форму автономного учреждения, сохраняется финансирование в объеме не меньше, чем было. Больше – возможно, а меньше – нет! Дальше в законе записано, что объем финансирования определяется с учетом расходов на уплату налогов на имущество и земельные участки, то есть бремя содержания имущества остается за учредителем. Объем финансирования учреждения не зависит от его типа. Это означает, что при переходе из бюджетного учреждения в автономное нельзя будет сократить

бюджетное финансирование. И что еще важно. Переход в автономное учреждение не рассматривается как реорганизация, поэтому ни ликвидации, ни изъятия имущества быть не может. Решения о своем преобразовании принимает сам коллектив. Предложение о создании автономного учреждения готовится исключительно по инициативе или с согласия существующего бюджетного учреждения. В проекте закона сохранены все права автономного учреждения самостоятельно распоряжаться заработанными средствами, открывать счета в коммерческих банках. Одновременно с принятием этого закона приняты и изменения в Основы законодательства о культуре, о наблюдательном совете автономного учреждения в качестве органа управления. В Основы законодательства о культуре внесена специальная статья, где записано: «По предложению организации культуры, созданной в форме автономного учреждения, учредитель может упразднить наблюдательный совет и сам исполнять его функции».

Принятый закон «развязывает руки» художественному руководству театров, и сейчас все будет зависеть от них: и качество репертуара, и его направленность. По какому пути пойдут кемеровские театры – по пути пустых и скандальных однодневок, под лозунгом «была бы прибыль», или по пути творчества, создания собственного «лица», репертуара и собственного зрителя – покажет время.

Примечания

1. Калягин А. «Великий, могучий, адаптированный»: от первого лица // Культура. – 2006. – № 39. – 5 окт. – С. 8.
2. Из беседы Ю. Шилова с А. Калягиным // VIP-Premier. – 2006. – 25 мая. – С. 6.
3. Там же.
4. Там же.
5. http://www.teatr.orel.ru/

III. КОНФЕРЕНЦИИ. ФЕСТИВАЛИ. КОНКУРСЫ

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «УСТОЙЧИВОЕ РАЗВИТИЕ И КУЛЬТУРА РЕГИОНОВ»

Первая Международная конференция «Устойчивое развитие и культура регионов», инициированная Научно-исследовательским институтом прикладной культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств, состоялась 20 апреля 2007 г. Организация и проведение научно-практической конференции осуществлены при поддержке Департамента культуры и национальной политики Администрации Кемеровской области.

В работе научно-практической конференции приняли участие представители Турции, Монголии и Японии, а также представители 16 городов России – Московского государственного университета культуры и искусств, Тывинского государственного университета и Кызылского училища искусств, Тывинского института гуманитарных исследований (г. Кызыл), Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН, Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств (г. Улан-Удэ), Института истории и философии Дальневосточного государственного университета, Хакасского регионального института повышения квалификации и переподготовки работников образования, Хакасского государственного университета, Хакасской национальной гимназии-интерната (г. Абакан), Марийского государственного университета (г. Йошкар-Ола), Красноярского краевого колледжа культуры и искусств, Института археологии и этнографии СО РАН (г. Новосибирск), Новосибирского государственного педагогического университета, Тюменского государственного университета, Нижневартовского государственного гуманитарного университета, Республиканского колледжа культуры и искусств Республики Алтай и Института алтаистики (г. Горно-Алтайск), Алтайской государственной академии культуры и искусств (г. Барнаул), Кузбасской государственной педагогической академии (г. Новокузнецк), Новокузнецкой городской общественной организации «Шория», Кемеровской государственной медицинской академии, Кемеровского государственного университета.

Участие в Международной конференции профессоров, докторов и кандидатов наук, ведущих научных сотрудников, аспирантов дает основание говорить о достаточно высоком уровне подготовки и проведения данного мероприятия.

На конференции не только широко обсуждались идеи и концепции региональной культурной политики, но и были представлены современные методологические проблемы изучения и сохранения традиционной культуры, как русской, так и коренных народов Сибири.

Среди обсуждаемых проблем – культура как единство общего и особенного, региональная народная художественная культура, хоровая культура Кузбасса, региональный театр и его социальные функции, этнохудожественное образование, международные связи художественной интеллигенции Сибири, материальная и духовная культура тюркоязычных этносов, региональный аспект культурно-образовательной деятельности музеев.

Большинство выступавших являются представителями смежных наук – фольклористики, педагогики, этномузыкознания, истории, философии, культурологии, а также деятелями искусств и культуры, представляющими различные научные направления, школы, образовательные структуры и художественные коллективы страны. В поле внимания участников оказалась региональная культура в ее историческом и современном аспектах. Важным представляется реабилитация народной культуры и включение ее достижений в современный научный и культурный контекст.

Характеризуя в целом данную научную конференцию, можно сказать, что все участники конференции большое внимание уделяли проблеме устойчивого развития региона. Обсуждение данной проблемы акцентировалось на следующем комплексе задач:

- решение вопросов, касающихся проблем культуры регионов и ее устойчивого развития, являющихся основой существования и развития общества;

- определение дальнейших шагов по продвижению концепции устойчивого развития, связанных с созданием специализированных образовательных программ, ориентированных на реальные образовательные потребности региона;

- обоснование необходимости дальнейшей поддержки и развития этнического многообразия культур Сибири;

- расширение культурных и научно-практических связей Сибири с ближним и дальним зарубежьем, что является гарантией стабильного социокультурного и экономического развития сибирского региона.

Основные направления работы конференции были определены на заседании НИИ прикладной культурологии. В соответствии с заявленным в проекте планом работы научная программа конференции была выполнена полностью за три рабочих дня в работе четырех секций. Работа каждой секции сопровождалась большим количеством докладов и была нацелена на выполнение заявленной программы.

На секции *«Региональная культура в контексте устойчивого развития»* были представлены сообщения, связанные с современным бытованием культурных традиций разных направлений: музыкальной, хоровой, театральной, авторской, что объединило круг исследовательских интересов. Несмотря на то что региональ-

ный аспект все чаще рассматривается как гармоничный культурный сплав, прошедший стадию становления, исследователи выявили целый ряд аспектов, нуждающихся в уточнении и введении их в современный научный оборот. Многолетний опыт работы исследователей позволяет надеяться на успешность реализации данного замысла.

На секции *«Народная художественная культура в системе образования и Болонский процесс как основа кросс-культурного взаимодействия регионов Сибири и зарубежья»* было отмечено, что в России сформировалась система этнохудожественного и художественного образования, обладающая национальной и региональной спецификой, стабильностью функционирования. Это свидетельствует о начале новой стадии развития региональной культуры на современном этапе. Изучение, сохранение народных традиций вызвано большой значимостью народной культуры, так как в процессе становления личности ключевую роль играет комплекс знаний обычаев и обрядов, устного и музыкального творчества, прикладного творчества и национального языка.

На секции *«Тюрко-монгольская культура в культурном пространстве Евразии»* выступающие отмечали, что в настоящее время представители различных этнических групп пришли к новому этапу осознания специфики собственной культуры. Это, в свою очередь, влечет за собой необходимость обращения к традиционным этническим ценностям, проблемам их фиксации, сохранения и трансляции.

Кроме того, выступающие отмечали, что представленные результаты исследований требуют своего теоретического осмысления фольклористами, этнографами и культурологами, так как в регионах уровень взаимоотношений населения с народной культурой различен. Практика осмысления национальной культуры во всех обозначенных направлениях, ее широкая представленность в теоретических разработках подчеркивает ее значимость. Такой подход позволяет разрабатывать национально-региональный компонент в общеобразовательных учреждениях среднеспециальной и высшей школе. Указанная связь науки с практикой обретает реальные очертания в виде различных проектов, программ выпуска различных учебных, методических, научно-исследовательских изданий.

В выступлениях ряда участников подчеркивалась чрезвычайная актуальность изучения горлового пения. Рассматривался также такой важный вопрос, как введение в учебный процесс обучения горловому пению детей.

На секции *«Музей в культуре региона»* тематика докладов охватывала вопросы, связанные с опытом работы местных музеев и проблемами развития музейного дела и краеведения Сибири.

В работе секции приняли участие представители различных наук и практические работники – исторических и педагогических наук, музыковеды, работники образования и культуры. В докладах рассматривались проблемы сохранения исторического насле-

дия. Анализировались различные целевые культурно-досуговые программы, ориентированные на достижение определенных результатов и обеспечивающих повышение уровня культуры населения.

В рамках конференции в Музее истории костюма НИИ прикладной культурологии КемГУКИ была открыта выставка традиционного костюма народов Кузбасса под общим названием «Сарафан и кунек и шабыр». Эта выставка вызвала большой интерес участников конференции.

Уникальным, на наш взгляд, был многочисленный раздел костюмов-подлинников. Наибольшую ценность этого раздела представляли различные комплексы традиционного костюма: праздничный женский костюм Курской губернии конца XIX в., женская тканая рубаха Полтавщины XIX–XX вв., комплексы женского крестьянского свадебного костюма «парочки» Красноярского края 1920-х гг., мужская праздничная рубаха старообрядцев, вручную простеганная, домотканая телеутская рубаха, верхняя одежда – «сырмал», роскошные мужские казахские костюмы из черного бархата, богато расшитые орнаментом золотого и серебряного шитья.

Сотрудниками музея ведется реставрационная деятельность, направленная на восстановление в первозданном виде особо ценных экспонатов. И такие экспонаты уже существуют в музее. Это женский хакасский костюм и мини-экспонаты аутентичной коллекции: шорский шабыр охотника, телеутский девичий свадебный халат.

Кроме того, выставку украсила витрина русских женских головных уборов, подготовленная студентами КемГУКИ.

Большой интерес и отклик у участников конференции подтверждается неоценимым вкладом в фонды Музея истории костюма – подарком представителей Турции комплекта традиционных костюмов.

В заключении были подведены итоги. Участниками конференции была одобрена работа оргкомитета конференции и отмечен высокий уровень докладов и перспективы дальнейших исследований, а также подчеркнута важность самого факта проведения международной научно-практической конференции по данной тематике. Высказаны следующие предложения участников конференции:

1. Выразить благодарность за работу оргкомитету конференции.

2. Сохранить широту направлений работы конференции, ее тематику, объединяющую представителей смежных специальностей, продолжить наметившееся широкое сотрудничество.

3. Рекомендовать оргкомитету конференции подготовить материалы для научной печати.

Кандидат культурологии,
доцент
Е. М. Бородина

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «КУЛЬТУРОЛОГИЯ В СОЦИАЛЬНОМ ИЗМЕРЕНИИ»

В г. Кемерово 16–17 февраля 2007 г. состоялась Всероссийская научно-практическая конференция «Культурология в социальном измерении». Соучредителями конференции выступили Администрации Кемеровской области, Кемеровская и Новокузнецкая епархия Русской православной церкви, Российский институт культурологии, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Новосибирский государственный университет экономики и управления.

Цель конференции заключалась в обсуждении теоретико-методологических проблем развития культурологических исследований и их реализации в социокультурной практике.

По замыслу организаторов основными направлениями работы конференции должны были стать фундаментальные проблемы культурологии, культурологические исследования искусства, культурология образования, прикладные исследования в культурологии (охрана памятников и культурное наследие, информационная культура, культура повседневности; менеджмент и экономика культура).

Работа конференции, в которой приняли участие ученые и преподаватели из 12 регионов России, состоялась на базе Кемеровского государственного университета культуры и искусств в рамках девяти секций: «Культурология как социально-гуманитарная наука», «Культурология в образовательном процессе», «Искусство в культурологическом ракурсе», «Культурное наследие и охрана памятников», «Экономика социально-культурной сферы», «Социально-культурная деятельность: наука, образование, технологии, управление», «Православная культура в системе светского образования», «Художественный текст в пространстве культуры», «Культура повседневности».

На пленарном и секционных заседаниях анализировалось современное состояние фундаментальной и прикладной культурологии, вскрывались существующие в области научного знания и образования нерешенные проблемы. В частности, было отмечено, что за прошедшее последнее десятилетие не наблюдается продвижения в решении задачи определения специфики культурологии как междисциплинарного научного направления, развитие образовательной культурологии осуществляется на аморфной или эклектичной научно-теоретической основе, отсутствует ясно сформулированный социальный заказ на проведение фундаментальных и прикладных культурологических исследований со стороны общества и органов государственного управления наукой и образованием, что затрудняет прогнозирование профессиональной востребованности готовящихся в стране специалистов-культурологов.

В содержательном отношении главным итогом конференции можно считать осознание и научную демонс-

трацию глубокой взаимосвязи культурологии с социальным контекстом ее развития и необходимости выхода на прикладные проблемы, порождаемые современным российским социумом, – проблема инкультурации и социализации новых поколений россиян, прогнозирование социально-культурного развития общества, проблема соответствия вузовских программ обучения культурологии запросам студенческой молодежи и др.

Большой интерес участников конференции вызвала информация о проводимой Российским институтом культурологии работе по созданию «Российского культурологического общества». В стране сформировалось неформальное научно-педагогическое сообщество культурологов, и, безусловно, актуальной становится задача институциональной организации профессионального сообщества.

Важно отметить географию участников конференции. Кроме признанных центров культурологических исследований из европейской части страны – Москвы, Санкт-Петербурга и некоторых других регионов, наибольшую активность проявили сибирские ученые из тех региональных центров (Кемерово, Новосибирск, Барнаул, Томск, Красноярск), в которых имеются профессиональные кадры культурологов высшей квалификации – кандидаты и доктора культурологии. Это приводит к мысли о необходимости сохранения сложившейся в Сибирском и Дальневосточном федеральных округах сети диссертационных советов по культурологическому направлению, что соответствует провозглашенному курсу президента и правительства страны на ускоренное экономическое, социальное и культурное развитие восточных территорий. Без форсированного роста во всех смыслах этого слова опасная демографическая ситуация на основной для России ресурсной территории будет только усугубляться.

Важными результатами проведенной конференции явилось установление профессиональных контактов на постоянной основе между Центром культурологического образования КемГУКИ, Центром философии и методологии гуманитарного образования НГУЭУ, Кемеровской и Новокузнецкой епархией; учреждение Кемеровской и Новосибирской инициативных групп по созданию «Российского культурологического общества»; заключение соглашений о сотрудничестве Кемеровского государственного университета культуры и искусств с Российским институтом культурологии и Новосибирским государственным университетом экономики и управления.

По итогам работы конференции приняты Рекомендации, адресованные федеральным органам управления наукой и образованием, соучредителям конференции, общественности.

Материалы конференции готовятся к совместному изданию в виде сборника статей Российским институтом культурологии и Кемеровским государственным университетом культуры и искусства.

Доктор культурологии,
профессор
Г. Н. Миненко

ПЯТЫЙ ФОРУМ ИСКУССТВ ГУБЕРНАТОРСКИХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ (9–10 ФЕВРАЛЯ 2007 г., с. ЕЛЫКАЕВО)

В современном социокультурном пространстве Сибирского региона Кемеровская область отличается целенаправленным планированием в сфере развития дополнительного образовательного комплекса. Особое место уделяется раскрытию творческого потенциала и развитию способностей у подрастающего поколения. Примером этому может служить проводимый в Кузбассе Областным центром дополнительного образования детей ежегодный форум искусств Губернаторских образовательных учреждений.

Состояние современного общества выявило необходимость разработки культурологических, образовательных, воспитательных целевых программ, которые будут способствовать формированию у подрастающего поколения гармоничной системы ценностей и интересов. Одной из главных составляющих таких программ является подготовка и проведение творческих фестивалей, конкурсов, форумов искусств, где для духовно-нравственного воспитания участников актуализирующей доминантой становится их художественно-творческая деятельность. Молодое поколение участников данного форума, как наиболее активная часть общества, представляет будущность, перспективы социокультурного строительства, что в значительной мере воздействует на духовное здоровье государства.

Дополнительное образование детей и подростков направлено на развитие мотивации личностных качеств человека в различных видах деятельности. Учебные занятия в системе дополнительного образования должны иметь творческий, развивающий характер и быть направлены на самодеятельность и самовыражение учащихся. Педагог должен обращать внимание не только на знания в данной области, но и на работу с личностью воспитанника.

Современная социокультурная обстановка в России диктует обществу необходимость поиска путей его возрождения на основе духовно-нравственных идеалов. Результаты могут быть достигнуты только при совместной деятельности общества и индивида. Изменить, совершенствовать общество может только творческая личность.

При рассмотрении данного аспекта необходимо выделить следующие виды социально-культурной деятельности, которые стали основой при подготовке творческих программ участников Пятого форума искусств Губернаторских образовательных учреждений:

- познавательная;
- ценностно-ориентационная;
- культурно-творческая;
- коммуникативная.

Подготовка и проведение Пятого форума искусств выявили отличительную черту – сопряженность многих составляющих-компонентов, среди которых необходимо отметить:

- коллективное творчество воспитанников образовательных учреждений;

- творческое содружество педагогического коллектива и учащихся;

- организационные аспекты творческого воплощения проекта.

Комплексное применение действенных принципов, форм и методов обучения в процессе подготовки воспитанников Губернаторских образовательных учреждений к участию в форуме олицетворяет один из инновационных подходов, базирующихся на использовании синтеза искусств:

- организация учебного процесса, предусматривающего формирование разнообразных общехудожественных интересов учащихся, которые способствуют созданию учебно-творческой атмосферы;

- через расширение спектра интересов создание мотивационной среды, позволяющей формировать потребности учащихся в различных видах творчества;

- подбор и освоение многожанрового разностилевого музыкального репертуара, сочетающегося с элементами других видов искусства (поэзии, литературы, хореографии, театра, кино – использование видеоряда на экране);

- активизация авторского творчества учащихся и их самостоятельной работы.

В конкурсной программе Пятого форума искусств было представлено девять участников – Губернаторских образовательных учреждений, творческие программы которых включали в себя:

- хореографическое искусство;

- музыкальное искусство (исполнительское, вокальное – народное, академическое, эстрадное, авторское);

- театральное искусство, которое включало в себя художественное чтение;

- декоративно-прикладное искусство;

- литературное творчество (статьи и творческие программы ТВ).

Творческие программы участников форума отражали каждое из перечисленных выше направлений деятельности своих воспитанников, используя как малые формы (соло, дуэт, трио, квартет), так и крупные формы.

Участники форума представили в конкурсных программах своих образовательных учреждений различные виды хореографического искусства, среди которых наиболее ярко выделялись:

- народный стилизованный танец;

- фольклорный танец;

- эстрадный танец.

Хотелось бы отметить положительные тенденции в развитии хореографического искусства Кемеровской области на примере участников танцевальных коллективов Губернаторских образовательных учреждений:

- разнообразие видов хореографического искусства и их синтезирование и взаимопроникновение в представленных танцевальных номерах программы;

- творческий подход и фантазийное решение художественного оформления танцевального номера – что проявилось в цветовой гамме костюмов, в умелом сочетании фольклорной тематики и сценического варианта костюмного оформления хореографических номеров;

- обращает на себя внимание количественный состав участников

представленных творческих коллективов, что позволяет сделать вывод о востребованности данного вида досуговой деятельности у воспитанников губернаторских образовательных учреждений;

- хотелось бы отметить и разнообразие хореографических форм в фестивальной программе – это групповые и массовые танцы, мелкогрупповые танцевальные номера и танцевальные номера с использованием сольных фрагментов, где руководитель является исполнителем наряду с воспитанниками, которые танцуют под его руководством;

- необходимо отметить и возросшее исполнительское мастерство, которое продемонстрировали участники танцевальных коллективов, неоднократно представленные в данном конкурсе;

- возросшая сценическая культура, как исполнителей, так и коллектива учащихся в целом, проявилась в нескольких моментах во время проведения форума искусств – правильное поведение танцующих во время исполнения номера при возникновении неожиданных ситуаций (падение головного убора, реквизита – платка и т. д.), освобождение сценической площадки после выступления, дружеская поддержка зрительской аудитории участников выступающих коллективов.

Одним из главных стимулов развития творческих направлений в Кузбассе является включение в конкурсные программы фестивалей и форумов искусств номинации «Театральное искусство».

На всех этапах истории театр был могучим оружием гуманизма, одним из самых мощных институтов самовоспитания человечества. Истина, провозглашаемая с театральных подмостков, по силе и широте своего воздействия всегда была несопоставима с истиной, которая была заложена в других формах искусства.

Одной из форм театрального искусства является художественное чтение, включающее в себя пластическую и голосоречевую компоненту, вытекающее из учения К. С. Станиславского о творческом воспитании актера. Художественное чтение на форуме искусств явилось одной из номинаций, которые были представлены в конкурсной программе.

Во время проведения конкурса проводилась видеосъемка, которая может стать как учебным материалом для творческих коллективов, так и станет основой для видеоматериалов архива коллективов Губернаторских образовательных учреждений – участников форума. Дальнейшее использование данной видеозаписи может стать и учебным материалом при проведении методических семинаров, творческих лабораторий, рекламных видеороликов и PR-компаний.

В течение пяти лет этот многофункциональный творческий конкурс определяет основные тенденции и направления развития художественно-эстетического воспитания в образовательных учреждениях Кузбасса, в связи с чем хотелось бы отметить:

- представительную географию участников форума;

- увеличение количества творческих коллективов в ГОУ, представленных в конкурсной программе;

- увеличение общего количества участников в творческих коллективах.

И. А. Пузырева

IV. РЕЦЕНЗИИ

А. С. ДВУРЕЧЕНСКАЯ, Е. С. КУЗНЕЦОВА «КУЛЬТУРОЛОГИЯ: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ»: УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ. – КЕМЕРОВО: МОУ ДПО «НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР», 2007. – 100 с.

Цель данного курса – становление и систематизация умений и навыков, имеющихся знаний о взаимоотношениях в системе «личность – культура – общество» по пути самопознания и самоопределения личности обучающегося, его «вживания» и «включения» в решение злободневных проблем социокультурного развития.

Запатентованный учебно-методический комплекс, состоящий из концепции курса, методических рекомендаций и программы, адресованных педагогам, а также рабочей тетради для обучающихся, отражает столь востребованные современной образовательной практикой возможности проектных и антропоориентированных технологий в создании комфортного и креативного пространства в процессе обучения, условий для развития перспективных компетенций обучающихся (менеджерских, коммуникативных, лингвистических и т. д.).

С поставленной задачей автор успешно справляется в «Основной части» пособия, продуманного по своей структуре и оригинально оформленного. Необходимо отметить явные преимущества предлагаемого автором проблемного подхода при определении учащимися возможных направлений эвристической поисковой работы. Е. С. Кузнецова методически грамотно и лаконично сформулировала не только основные темы, «контрольные вопросы для самопроверки», но и визуально структурировала в тексте пособия принципиальные определения, выводы и обобщения, позволяющие обучающимся четко определить место излагаемого материала в соотношении с изученным ранее.

Особое место в пособии занимают развернутые «Методические рекомендации обучающимся», позволяющие более эффективно использовать лекционное время педагога, а также выявлять значимые, спорные направления современных исследований в области историко-культурной динамики и основных культурологических проблем.

В изложении «Содержания курса» следует отметить использование оригинального приема «от обратного» в характеристике принципиальных положений проблем культурологии. Стоит оценить важность и фундаментальность проработанных автором источников.

Данное пособие организовано и оформлено на высоком профессиональном, учебно-методическом и теоретическом уровне, удачно скомпоновано, материал пропорционально изложен во времени. Оно способствует решению ряда принципиальных воспитательных, образовательных и просветительских задач, в нем ярко представлена этическая, эстетическая и историческая проблематика курса.

Учебно-методическое пособие «Культурология: от теории к практике» может быть использовано в системе среднего, специального и высшего образования и рекомендовано к печати.

V. КНИГИ, ИЗДАННЫЕ СОТРУДНИКАМИ НИИ ПРИКЛАДНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ 2006–2007 гг.

I. НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Интеграции учреждений профессионального образования в образовательные учреждения и комплексы непрерывного многоуровневого профессионального образования [Текст]: монография / авт. кол.: Т. С. Панина, Л. П. Вашлаева, С. А. Дочкина, А. Ю. Казаков, Ю. В. Клецов, А. В. Фаломкин; под ред. Т. С. Паниной. – Кемерово: ГОУ «КРИРПО», 2007. – 180 с.

НАШИ АВТОРЫ

ПЕТРОВ Игорь Федорович – доктор философских наук, профессор, зав. отделом региональной культуры НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

ДВУРЕЧЕНСКАЯ Анастасия Сергеевна – старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

ХОРОШИЛОВА Лилия Семеновна – зав. кафедрой безопасности жизнедеятельности человека Кемеровского государственного университета

ТРЕСВЯТСКИЙ Лев Алексеевич – доктор культурологии, доцент кафедры отечественной истории Кузбасской государственной педагогической академии (Новокузнецк)

НЕСТЕРОВА Светлана Валентиновна – доктор культурологии, профессор Алтайской государственной академии искусств и культуры (Барнаул)

БОРОДИНА Елена Михайловна – кандидат культурологии, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

КИШТЕЕВА Оксана Вячеславовна – старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова (г. Абакан)

УЛТУРГАШЕВ Григорий Гаврилович – кандидат технических наук, главный редактор издательства КемГУКИ

АЛФЕРОВА Ольга Александровна – младший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

КРАСИКОВ Владимир Иванович – доктор философских наук, профессор кафедры философии Кемеровского государственного университета

ЖУКОВА Ольга Ивановна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии Кемеровского государственного университета.

КУЗНЕЦОВА Елена Сергеевна – кандидат культурологии, доцент, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

ФЕШКОВА Галина Станиславовна – кандидат философских наук, доцент, директор Института искусств КемГУКИ

СЕЧИНА Инга Анатольевна – ученый секретарь НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

ГРИГОРЬЯНЦ Татьяна Александровна – кандидат культурологии, доцент кафедры РТиАМ КемГУКИ

ЦВЕТУС-САЛЬХОВА Татьяна Эдуардовна – аспирант КемГУКИ

КУРБАТОВ Владимир Петрович – старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

БАКЛАНОВА Елена Викторовна – аспирант Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск)

ГЕРАЩЕНКО Виктория Петровна – доцент, директор Музея истории костюма НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

ПОПОВА Наталья Сергеевна – научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

МАЗАЙ Лариса Юрьевна – доцент, кандидат культурологии Хакасского государственного университета (Абакан)

БУРАЧЕНКО Алексей Иванович – научный сотрудник Лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения КемГУКИ

ПРОКОПОВА Наталья Леонидовна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культуры речи КемГУКИ

ДРОЗД Александр Николаевич – доцент кафедры дизайна КемГУКИ

ГЛУШКОВ Андрей Николаевич – доктор медицинских наук, профессор, Председатель Кемеровского научного центра СО РАН

КЛЕЦОВ Юрий Владимирович – кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии, права и социально-политических дисциплин КемГУКИ

ГУСЕВА Ольга Васильевна – кандидат культурологии, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ

КИСЕЛЕВ Александр Владимирович – доцент кафедры музейного дела КемГУКИ

УЛТУРГАШЕВА Надежда Торжуевна – доктор культурологии, зав. отделом традиционной народной культуры НИИ прикладной культурологии КемГУКИ, зав. кафедрой «Теории и истории НХК»

МИНЕНКО Геннадий Николаевич – доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой культурологии и искусствознания КемГУКИ

ПУЗЫРЕВА Инга Анатольевна – старший преподаватель КемГУКИ

СОДЕРЖАНИЕ

I. СТАТЬИ

Культурология и краеведение

Философия и искусство

Научное издание

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА ПРИКЛАДНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Научный журнал

Том 1 (3)

Редактор *В. А. Шамарданов*
Дизайн обложки *О. В. Чертогов*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 21.04.08. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Уч.-изд. л. 21,0. Тираж 500 экз. Заказ № 8.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.